C. M. Bowra: HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA



4ª edición

BREVIARIOS

DEL FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

La literatura griega

C. M. BOWRA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO – BUENOS AIRES

C. M. Bowra

HISTORIA DE LA LITERATURA GRIEGA

[4ª ed.]

Hacía falta un buen resumen de la literatura griega. Existen obras monumentales, pero no siempre son asequibles y muchas veces sólo pueden ser leídas por el especialista. Existen también muchos manuales, pero por regla general se repiten unos a otros hasta en los errores.

El presente Breviario llena cumplidamente este vacío. Abarca desde los misteriosos orígenes hasta la decadencia alejandrina, y en él hallan su lugar justo todos los géneros literarios, la épica, la primitiva poesía lírica y elegiaca, la tragedia, la historia, la comedia, la filosofía, la oratoria. Dice todo lo que debemos saber y nunca añade una palabra superflua. Detrás de cada frase hay bibliotecas.

Escrito con admirable sencillez y con rara penetración, serio y ameno a un tiempo —traducido, además, con esa galanura cuyo secreto sólo posee Alfonso Reyes—, logra este libro captar en todas sus páginas los valores esenciales, los que han hecho de las letras griegas el modelo siempre fresco de las literaturas del mundo. Una sucinta y bien escogida bibliografía lo dota del aparato indispensable para quien quiera profundizar en la materia, y la colección de láminas que lo acompañan completan el sugerente atractivo de esta pequeña obra maestra. De su amena utilidad da fe el hecho de haberse agotado por completo, en menos de diez años, las tres ediciones anteriores.

[Grabado: *Crátera de Paestum. Escena de teatro. Siglo IV a. c.*]

México
1958

BREVIARIOS
del
FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

1

LA LITERATURA GRIEGA

Traducción de

ALFONSO REYES

La literatura griega

C. M. BOWRA



FONDO DE CULTURA ECONÓMICA
MÉXICO – BUENOS AIRES

Primera edición inglesa, 1933
Primera edición en español, 1948
Segunda edición en español, 1950
Tercera edición en español, 1953
Cuarta edición en español, 1958

La edición original de esta obra fue registrada por la Oxford University Press, de Londres, con el título *Ancient Greek Literature*.

Impreso y hecho en México
Printed and made in Mexico

INTRODUCCIÓN

Entre las literaturas europeas, la literatura de la Grecia antigua ocupa un sitio singular. Es la más antigua que realmente sobrevive, y ha ejercido la mayor influencia en la posteridad. Los principios, formas y medidas de los griegos gobernaron la literatura naciente de Roma y, a través de Roma, el conjunto del mundo moderno. Si careciese de valor intrínseco y permanente por sí misma, todavía sería de incalculable importancia. Pero su interés no es principalmente histórico. La literatura griega merece atención por su valor intrínseco, porque los griegos inventaron y perfeccionaron ciertos tipos de arte literaria, y realizaron obras maestras que todavía nos asombran y deleitan, no obstante el transcurso de las generaciones y los grandes cambios sobrevenidos en la visión humana del mundo. En la poesía épica, la lírica y la dramática, en la prosa histórica, filosófica y retórica los griegos llegaron a resultados tan satisfactorios en la forma y tan seductores en el contenido que sus obras se han considerado siempre como el tipo de perfección, y suelen proponerse e imitarse como verdaderos modelos.

Y con todo esto, de esta literatura tan influyente y atractiva sólo poseemos fragmentos, una décima parte de lo que en otro tiempo existió. Cierto es que contamos con la *Ilíada* y la *Odisea,* el conjunto de las obras de Platón, una gran masa de discursos de Demóstenes; pero la reputación de los trágicos se basa en la selección de las piezas dramáticas destinadas al estudio escolar en Grecia; y de Esquilo y Sófocles sólo nos quedan 7 piezas de las 80 y 123 que escribieron respectivamente. En otros casos, la pérdida es todavía mayor. Los épicos sucesores de Homero apenas nos son conocidos por unas líneas, y la brillante poesía lírica nos ha llegado únicamente en las raquíticas selecciones compiladas por gramáticos y métricos a quienes im-

portaba poco el mérito literario. De la tragedia y de la comedia primitivas casi nada se ha salvado, y tenemos que reconstruir su historia mediante testimonios tardíos de discutible valor. Por su parte, se conserva una montaña de literatura ulterior cuyo valor es escaso. Útiles para el historiador, interesantes para el estudio de la decadencia, las obras de los gramáticos y lexicógrafos, de los poetas épicos ulteriores y de los últimos retóricos no podrían compensarnos la pérdida de las obras maestras anteriores. El acervo actual de la literatura griega es, pues, pequeño, y el abarcarlo no supera las posibilidades de una sola mente; pero aun dentro de estos límites sobran elementos valiosísimos por cuanto a su mérito literario. La reputación de los escritos griegos no depende, pues, de la abundancia de los documentos, sino de la suprema excelencia de algunas obras maestras que han sobrevivido al fanatismo religioso y al proceso destructor de las edades. Tales obras no son muy numerosas, pero su estilo y su vigor las colocan entre las mayores creaciones del hombre.

Debemos la preservación de la literatura griega a los hombres cultos de Bizancio, que estudiaron y editaron las obras heredadas de la Antigüedad. Desde Bizancio, los libros griegos se difundieron por la Europa occidental, merced al incansable entusiasmo de los patronos y humanistas en el alba del Renacimiento, de quienes recibimos casi todo lo que sabemos sobre los griegos. En el proceso de copia y edición no pudieron menos de deslizarse algunas corrupciones de los textos; pero, en conjunto, aquellos escribas fueron bastante concienzudos, y es lícito pensar que nuestros actuales textos no difieren mucho de los que circulaban entre los antiguos.

A esta fuente ha venido, casi en nuestros días, a sumarse otra. Se han descubierto en Egipto ciertos fragmentos escritos en papiro, y aunque en su mayor parte son documentos de negocios, algunos correspon-

den a la literatura. La poesía lírica, que Justiniano mandó quemar, se leía aún en los primeros siglos de la era cristiana, y al Egipto debemos las primeras transcripciones de Safo, Alceo y Baquílides. Pero, no obstante su gran interés, estos documentos complementarios no sólo son pocos, sino que están hechos trizas. Los papiros aparecen mutilados e incompletos. El descifrarlos cuesta un trabajo ímprobo, y ni la erudición más acuciosa acierta a llenar las muchas lagunas. A pesar de lo cual, estas reliquias han venido a transformar el panorama de nuestros conocimientos. Algo han añadido, por una parte, a nuestro tesoro, y por otra nos han permitido apreciar la magnitud de nuestra pérdida. La literatura griega resulta haber sido más rica de lo que sospechábamos por los vestigios. Y así, cuando la juzguemos, conviene tener muy presente que sólo disponemos de los restos de todo un mundo desaparecido, cuyo vigor y proporciones no tenemos medio de estimar. Los restos, por valiosos que sean, no pasan de restos.

El estudioso de las literaturas modernas que se acerca a Grecia queda sorprendido de la misma facilidad con que logra acomodarse en su ambiente. A diferencia de lo que acontece con el antiguo Oriente, aquí encontramos escritos hechos por hombres de nuestra misma clase. Sus excelencias no son fundamentalmente distintas de las que caracterizan a un Dante o a un Shakespeare. Aquellos escritores parecen haber tenido un sentimiento de la lengua y de sus empleos que todavía, en lo general, es el nuestro. La poesía griega opera sus efectos mediante el ritmo sostenido de las palabras, palabras escogidas por su fuerza imaginativa; y la prosa griega, mediante la facultad persuasiva y la claridad esenciales a la verdadera elocuencia. Pero, conforme se adelanta el estudio, las peculiaridades comienzan a revelársenos, y al fin las letras griegas ocupan un sitio que les es propio, como, en lo suyo, las letras inglesas, las italianas o las francesas. El pueblo

y su habla dejan sentir gradualmente ciertas cualidades constantes, manifiestas a lo largo de su historia; y como logremos aislarlas, habremos alcanzado alguna noción sobre los rasgos específicos de la literatura griega.

Comparada con la mayoría de las modernas literaturas, la griega asombra por su sencillez y falta de adornos; pero no hay nada de común entre esta sencillez y el candor pueril del folklore, o la simplificación consciente a que llega el super-civilizado. Esta condición resulta de omitir cuanto no parece esencial y de insistir en cuanto parece importante para la emoción o la estructura de la obra. Así se aprecia en el trazo derecho que es el arte de la épica, en la escala reducida de la tragedia, en el dibujo continuo de la narración histórica. Al modo como el paisaje griego posee una belleza natural de contorno y proporciones, o como la escultura griega ignora las variedades de la medieval o de la oriental para contentarse con los efectos restringidos e indispensables, también la literatura griega se distingue por la omisión de todo aquello que no es esencial en el plan del conjunto, y se funda en el vigor y buena distribución de las partes. Los griegos poseían un tacto instintivo y seguro para escoger lo significativo y prescindir de lo ocioso. No es que lo hayan hecho siempre de modo consciente o deliberado. Era una actividad espontánea de aquel pueblo, cuyo genio le permitía descubrir el pulso infalible de la belleza y dispensarse de preliminares y elaboraciones enojosas.

A este sentido artístico natural viene a sumarse, en los mejores escritores de Grecia, la gran seriedad y energía intelectuales. Todo lo veían con ojos nítidos, libres a un tiempo de saciedad y prejuicio, y así acertaban a aplicar toda su capacidad mental al logro de su arte. No escribían sobre cosa alguna sin someterla antes al tamiz de la propia crítica. En particular, huían del sentimentalismo y del ornamento redundante o puramente decorativo. Parecen haber comprendido que la poesía debe alimentarse en la común experiencia y

es patrimonio que todos los hombres comparten. Por eso procuraban cimentarla en las emociones primarias, dejando de lado los rincones penumbrosos y las fluideces escurridizas de la "sensiblería". No escribían para las minorías o capillas de exquisitos, para las *cliques*, sino para la humanidad, y sabían discernir entre lo pasajero y lo permanente. Buena parte de su arte fue popular, por cuanto estaba destinado a las multitudes y a ser presentado al aire libre. Pero, aun así, no incurrieron nunca en el error de juzgar la inteligencia de un auditorio conforme al nivel más bajo de sus miembros. La poesía, como asunto serio, exigía la atención y la concentración, y los públicos griegos supieron responder a tales exigencias, educándose para auditores aplicados y críticos inteligentes. Como consecuencia, los poetas procuraban darles lo mejor de sí mismos. Ni los violentos artificios ni las redundancias eran consentidas. Cada toque había de ser preciso, cada palabra debía cumplir su exacta función.

Las lecciones recogidas en el estudio y práctica de la poesía habían de servir a los griegos cuando llegaron a la prosa. Aquí también aquel empuñar las cosas esenciales, la misma economía en la estructura, igual frescura en el tratamiento. La prosa griega es, en general, concisa y a menudo sencilla. Verdades de una suma agudeza y situaciones de verdadera trascendencia resultan expresadas de modo tan directo que, al pronto, nos desconciertan hasta parecernos casi infantiles. Pronto advertimos que ello es efecto del afán por decir lo esencial y nada más que lo esencial. Hablando en términos generales, al griego le disgusta la escritura excesivamente refinada, y, a pesar de su sutileza y su vigor innegables, su prosa parece evitar cuanto no responda a su inmediato propósito informativo. Pero tras esta apariencia de austeridad yace una profunda reserva de energía. Las palabras más sencillas contienen una honda verdad, y una carga de emoción más intensa aún por ser disciplinada. La prosa griega

procura sus efectos a través de la inteligencia, y afecta la receptividad emotiva más allá de la superficie retórica. Los oradores mismos, obligados a apelar a las emociones más a la mano, también apelaban insistentemente a la inteligencia del público. Su primer cuidado era, en suma, probar su punto.

Como consecuencia de semejante disciplina, la literatura griega carece de ciertos rasgos comunes a la inglesa, la italiana y aun la latina. No posee los vagos esplendores, la curiosidad por lo indefinido que son la savia del romanticismo. Su épica y su dramática parecen llanas y hasta un tanto rudimentales ante la floresta lujuriosa de un Ariosto o la prolífica vitalidad de un Shakespeare. La actitud griega ante la naturaleza nos parece un tanto despojada de imaginación mientras no lleguemos a percibir la absoluta rectitud de cada palabra. No esperemos allí la atribución de emociones humanas a las piedras o a los árboles, o la ocurrencia de que la naturaleza posea por sí misma una importancia ajena al hombre. También echamos de menos en aquella prosa muchas formas que nos son familiares. Hay en ella pocos raptos de elocuencia religiosa o de apreciación estética, hasta pocas manifestaciones de demostración seca y científica, escasos aguijonazos de prosa epigramática y raros remiendos de colorines. A cambio de todo ello, una sobriedad cuya densidad y eficacia deja inútiles muchos atavíos retóricos y muchas argumentaciones verbosas.

La historia de la poesía griega es la historia de un proceso en que las formas tradicionales van plegándose al arte bajo el toque de algunos hombres de genio. La poesía épica, la lírica y la dramática tuvieron igualmente su cuna en ciertas formas sencillas y aun desmañadas, que difícilmente pueden llamarse formas de arte. Pero los poetas transformaron estos rudimentos en algo diferente, aun sin prescindir necesariamente de las vetustas peculiaridades y rudezas que más bien contribuyeron a sazonar el conjunto. Pues es característico

de los griegos el no haber inventado nuevas formas literarias, sino tan sólo haber perfeccionado las que ya andaban en su vida. Hasta el último instante, las odas corales y los dramas revelan la huella de su humilde origen. Semejante espíritu conservador se manifiesta en la elección de asuntos. Épica, drama y lírica coral buscan sus temas en el pasado remoto, en la Edad Heroica. Pero el poeta no sólo tiene libertad de tratar a su manera una historia tradicional, sino que es juez absoluto para atribuirle el sentido y la originalidad de intención que mejor le plazcan. A la manera del pintor italiano que interpreta a su sabor los episodios de la Biblia, el poeta griego escoge su historia y la maneja a su guisa, alterándola o dirigiéndola a su arbitrio. En el inmenso tesoro del mito y de la saga, en la riqueza acaudalada de la imaginación y la fantasía juveniles de otras épocas, encuentra un repertorio casi inagotable de temas trágicos o regocijados. Sabe bien que tiene algo que decir por su cuenta y que es capaz de decirlo, y puede darse el gusto de recrear un asunto ya manejado; y su éxito está precisamente en convertirlo en algo nuevo y hermoso.

En tal empeño, le ayudan las mismas peculiaridades del habla griega. La sintaxis singularmente flexible simplifica la expresión de los pensamientos complicados. El vasto vocabulario, construido por múltiples dialectos y aun lenguas ya desaparecidas, permite una inmensa variedad de estilo. Las combinaciones de sílabas cortas y largas consiente una métrica elástica y musical, a un extremo inaccesible para las modernas lenguas europeas. El prosista, no menos que el poeta, empleaba palabras cuya eficacia y frescura no se habían gastado en el uso, y cuya virtud de evocación no se había embotado en el empleo convencional o vicioso. Siempre era posible formar nuevos compuestos, buscar nuevas metáforas o encontrar efectos nuevos, gracias a pequeñas alteraciones en el orden de las palabras o a una atinada colocación de las vocales. En vez de

estorbar, la tradición ayudaba, proporcionando al poeta útiles y deliciosos recursos, y materiales dóciles. Aun hoy en día, cuando ya hemos estropeado la pronunciación del griego antiguo y cuando ya la niebla de los siglos apenas nos deja entrever las asociaciones entre las palabras, aquella lengua nos parece luminosa y radiosa, como modelada por el vigor y la clara índole del pueblo que la hablaba.

No obstante sus restricciones, la literatura griega nunca fue árida, a diferencia de lo que suele acontecer con sus imitaciones. Acaso le falten vaguedad, fantasía y sentimiento extremo, pero nunca misterio, imaginación ni pasión. La disciplina más bien sirvió para poner de relieve la riqueza auténtica. La visión imaginativa propia de toda verdadera gran literatura es singularmente notoria en el caso de Grecia. Lo que se captaba en un relámpago de la atención era luego ofrecido a los demás con una consumada capacidad comunicativa, a través de las palabras. Si los griegos no eran como unos niños, según lo aseguraron a Solón los egipcios, al menos es cierto que poseían el don infantil de contemplarlo todo con absoluta claridad y concentración. De aquí que no necesitaran exagerar sus sentimientos con vanas retóricas o buscar efectos majestuosos envolviéndose en oscuridades. Muchas de sus obras son algo oratorias y, a la vez, difíciles. Pero es que se dirigían a las multitudes, y es que tenían que habérselas con las dificultades de expresar por primera vez ciertas cosas. Si alguna vez sintieron el anhelo de escribir tan sólo en busca de efectos verbales, nunca se dejaron vencer por esta tentación. Su propósito estaba en otra parte, y su objetivo en las magnas ocasiones de interés apasionador y en el esfuerzo intelectual que cruzaron la existencia de aquellos hombres, cuyos ojos siempre estaban abiertos, cuyas mentes siempre estaban alerta.

I

HOMERO Y HESÍODO

Los orígenes de la literatura griega se han perdido. Los griegos atribuían a Orfeo, a Lino y a Museo los primeros intentos de canto, pero ni la Antigüedad conoció ya sus obras, ni la existencia de tales personajes es cosa demostrada. Para nosotros la literatura griega empieza con el nombre de Homero y con las dos epopeyas famosas, la *Ilíada* y la *Odisea*. Por desgracia, se ha abatido durante más de cien años tal tormenta polémica sobre ambos poemas, que su mismo sitio en la historia queda algo oscurecido, y aun su reputación lesionada inmerecidamente. Baste aquí decir que la *Ilíada* y la *Odisea* fueron compuestas hacia el siglo IX o el siglo VIII a. c.; que su estilo, construcción e índole suponen la existencia de un autor único; que no hay ninguna buena razón para abandonar la tradición antigua y universalmente aceptada de que el autor se llamaba Homero y que éste procedía de la costa griega del Asia Menor. Por otra parte, es igualmente seguro que Homero no sacó la épica de la nada; que su obra representa la culminación de una larga tradición de bardos; que a esta tradición debe sus temas, su lengua, su métrica, y muchos de los recursos de que se vale para hacer su obra inteligible y atractiva. Acaso incorporó en ella fragmentos de anteriores poemas, aunque modificándolos al objeto. Su texto, en el estado actual, tampoco está exento de interpolaciones y de cambios lingüísticos posteriores. Pero el giro creador del gran poeta es manifiesto a lo largo de los poemas, los cuales no pueden ser obra de una escuela de poetas, sino de un hombre solo, nutrido en una rica tradición.

La *Ilíada* y la *Odisea* son epopeyas heroicas. Celebran las hazañas de una generación ya desaparecida y que era capaz de realizar cosas imposibles para los

hombres posteriores. Sus valores corresponden a una edad que todo lo juzga a la talla del hombre heroico, tan señalado en la guerra como en el consejo. Los poemas son el eco de acontecimientos que agitaron al mundo, y lo mismo que otras epopeyas heroicas, fueron compuestos como un segundo acto que siguió a la guerra y a la conquista. Los conquistadores comienzan a instalarse en sus nuevos dominios y, en aquella civilización naciente, los bardos divierten a sus amos recitando hechos heroicos. Homero está ya lejos de la guerra que canta, pero se ha apropiado las nociones de la Edad Heroica, y es un bardo auténtico, educado en la rapsodia y la recitación. Compone para oyentes, no para lectores, y su arte es el arte que se desarrolló en las cortes de los conquistadores griegos y los colonos de Jonia.

La Edad Heroica de Grecia es la fuente de la tradición épica. Corresponde a los siglos XIII y XII a. C., cuando las tribus griegas confederadas trataron de establecer nuevos reinos en el Asia Menor y en Egipto. Conocemos por documentos históricos la inquietud que este empeño despertó entre los Faraones y los monarcas hetitas, pero, entre los griegos, la imaginación poética vino a cristalizar aquellas luchas de razas en torno al Sitio de Troya, la opulenta fortaleza que resguardaba el paso de Europa y Asia, sobre los Dardanelos. En esta elaboración poética, muchos acontecimientos resultaron adulterados; pero los bardos épicos conservaban la memoria de los esfuerzos y victorias, también de los desastres, de aquella época en que todavía los hombres eran hijos de los dioses.

A esta tradición debemos la *Ilíada*. Nos relata el asedio de Troya; y aunque su acción cae dentro del último año de los diez que duró el asedio, y aun cuando la captura misma de la plaza queda ya fuera del poema, éste nos da los principales trazos de la guerra troyana. La acción acontece sobre todo en el campo de batalla y el campamento; sus principales personajes

son los guerreros, y sus principales estímulos son de ánimo militar. El plan de conjunto logra darnos un cuadro de la Edad Heroica en plena guerra, y los detalles del combate están descritos para hombres que entendían de guerra y sabían apreciar una buena pelea. A la primera lectura, la *Ilíada* no es más que una gran pintura de combates: tan llena está de encuentros singulares y de escaramuzas, tanto es el espacio que concede a las mareas, idas y venidas de tropas en el campo de la contienda. Cada héroe tiene su hora de gloria, y luego cae herido para dejar el sitio a otro héroe. En esto, la *Ilíada* se parece a otras epopeyas marciales. Pero su trama, aunque complicada, está tejida realmente sobre un tema original e interesante.

La *Ilíada*, como dice el propio Homero, narra la cólera de Aquiles. En este hijo de uno diosa, dotado de todas las facultades humanas, bravo, hermoso, elocuente, pero condenado a muerte temprana, la Edad Heroica encuentra la mejor encarnación de sus ideales. Aun en las fallas de su nobleza es Aquiles el auténtico héroe. Se explica que Homero lo escoja para su historia. Pero el contexto en que lo envuelve no es el conocido en otras distintas tradiciones. Para éstas, Aquiles pudo ser, sobre todo, el guerrero que pierde a su amigo Patroclo y venga cruelmente su desgracia dando muerte a Héctor, el matador de su amigo.

La *Ilíada* nos cuenta otro cuento. Su tema, "la cólera de Aquiles", se convierte en un tema trágico cuyo protagonista es Aquiles. La tragedia está en que, a despecho de sus dones semidivinos, el héroe hace mal uso de sus oportunidades. Riñe con su jefe, Agamemnón, a propósito de una muchacha cautiva, y lo cierto es que le asiste el derecho. Pero, en seguida, se niega a seguir peleando y deja que sus amigos sufran pérdidas y descalabros. Éstos, en su desesperación, imploran su ayuda, y aun Agamemnón le ofrece generosas disculpas. Pero Aquiles persiste en su actitud díscola, y ahora sí que está en el error. Desde luego, viola el

principio que manda socorrer a los amigos necesitados. Y aquí vienen los peores desastres. Patroclo le pide permiso de acudir en auxilio de los derrotados aqueos. Aquiles se lo concede, y le presta sus propias armas. Patroclo muere a manos de Héctor, que lo despoja de sus armas. Aquiles, entonces, se decide a volver al campo, pero con el solo ánimo de tomar venganza de Héctor. Medio loco de furor y despiadado para cuantos adversarios encuentra al paso, persigue a Héctor, le da muerte, y luego, con violación de todos los códigos heroicos, pretende mutilar su cadáver. Pero Homero ofrece una conclusión diferente. El padre de Héctor, el anciano Príamo, viene a rescatar el cuerpo de su hijo. Ante el anciano suplicante, "que besa las manos del terrible matador de hombres que ya arrebató la vida a varios de sus hijos", el corazón de Aquiles cede de pronto a la piedad. Se acuerda de su propio padre, y hasta los rastros de la ira se borran en su ánimo. Entrega el cadáver reclamado; a la cólera sucede la compasión. El desastre ha obrado de purga saludable, y Aquiles vuelve a ser quien era.

Tal es el argumento central de la *Ilíada*, pero, en torno a él, Homero ha dibujado otra historia, la del asedio de Troya. Y aquí también lo guía una intención ética. Troya es sitiada porque Paris ha raptado a la esposa de Menelao, Helena. A pesar de las instancias de los troyanos, se niega a devolverla, y Troya paga las consecuencias. Sobre Troya, como sobre Aquiles, se cierne la maldición de una ceguera enviada por los dioses. Ya se ve que Troya tiene que caer, y que su caída arrastrará tremendas miserias, muertes y esclavitudes. Pero los troyanos resisten al lado de Paris, aunque sufran por la deslealtad de éste, porque también son héroes. Y en esta nueva tragedia, paralela a la de Aquiles, Homero dibuja también cuidadosamente al protagonista. El opositor ideal, la antítesis de Aquiles, viene a ser Héctor. Hijo de simples mortales, posee las

cualidades de un hombre, más que las de un héroe. Aun su bravura es deliberada y se inspira en el amor a su país. Hay en él instantes de duda y hasta de miedo. Esposo y padre intachable, hijo predilecto de sus ancianos padres, se siente obligado a las responsabilidades humanas, lo que Aquiles ignora. Digno de amor y de admiración, sabe luchar soberbiamente porque tal es su deber, pero nunca disfruta mucho el arrebatado deleite de las batallas. También sobre él se cierne la sombra de la muerte. El hombre, enfrentado con el semidiós, no tiene más remedio que sucumbir. Héctor parece pertenecer a una edad posterior a la de los grandes héroes. Carece de aquella sublime confianza en sí mismo y de aquella indiferencia ante las pretensiones ajenas que siempre encontramos en los héroes. Y así, a pesar de la íntima simpatía que nos inspira, no es tan importante como Aquiles; pero, eso sí, es para él un adversario perfectamente adecuado.

Estos dos temas, Aquiles y Troya, se desarrollan en un mundo de hombres y mujeres de carne y hueso. La tradición ha podido proporcionar a Homero los nombres y los rasgos principales de sus figuras, y es posible que a ella deba los epítetos que las denominan: "Agamemnón, rey de los hombres", "Helena de los brazos blancos", "Príamo el de la lanza de fresno", "Néstor domador de caballos". Pero, así como de aquel "Aquiles de pies ligeros" hizo un héroe trágico, así Homero transforma las criaturas de la saga en seres vivientes. Sus personajes pueden dividirse en dos grupos, espléndidamente construidos y contrastados. La vida de los aqueos corresponde al campamento. Aquí está el rey de reyes, Agamemnón, impulsivo y apasionado, agobiado bajo el peso de sus responsabilidades, pero capaz de generosidad y nobleza; el viejo Néstor, gárrulo, astuto y delicioso, lleno de sabiduría acumulada por tres generaciones; el joven Diomedes, educado en el afán "de ser siempre el mejor y superar a los demás hombres", y que no teme pelear contra los mismos dio-

ses; Odiseo, en fin, encarnación del buen sentido y la estratagema. En Troya la vida es diferente. Héctor cuenta con la ayuda del raptor Paris, que no carece de encantos y momentos de bravura; y con la ayuda de los jóvenes y caballeros príncipes Sarpedón y Glauco. Pero, en esta región del cuadro, las figuras verdaderamente magistrales son el viejo monarca, cansado de padecer, pero capaz de resistir animosamante, aunque sepa que todavía falta lo peor; su mujer Hécuba, más altiva que su marido aunque con menores reservas de coraje; la paciente y patética Andrómaca, esposa de Héctor, y por último la radiosa, trágica y hermosísima Helena. Helena aparece poco, y ese poco basta para que nos revele su abatimiento y soledad, su horror de la propia hermosura y su aversión a la diosa que se la otorgó como funesto presente. Ella viene a ser el disputado botín entre las luchas mortales que la rodean.

Estos diversos temas y personajes quedan trabados en un conjunto algo complejo, y sazonados con episodios distintos que, a veces, nos llevan muy lejos de Aquiles. Pero los mantiene unidos un hilo común, y es el esfuerzo de los aqueos cuando se ven privados de la ayuda de Aquiles, y sus resultados, incluso el retorno del héroe al campo de batalla. Por de contado que abundan las descripciones de batallas, pero Homero sabe evitar que decaiga el interés. Desde luego, adereza tales descripciones con aquellos símiles que siguen siendo los antecedentes de todos los símiles poéticos, e introduce breves y brillantes cuadros tomados de su propio ambiente. Del grande Ayax, durante su obstinado retroceso, nos dice que es como un asno que se ha metido en un terreno y se niega a salirse. Paris, cuando acude a la pelea, es como un garañón criado con cebada que se precipita hacia el prado donde pacen las yeguas. Apolo derriba el muro de los aqueos como un niño desbarata su castillo de arena. La luz centellea en la cabeza de Aquiles como la fogata que encienden los vecinos de una ciudad

sitiada para alumbrarse y pedir socorro. El escenario mismo cambia constantemente. De la batalla, pasamos a las murallas de Troya, donde Héctor conversa con su esposa e intenta tomar en brazos al niño, que se asusta con el morrión del casco y sólo se tranquiliza cuando su padre se descubre. Más allá, dos adversarios suspenden la pelea para contarse divertidas narraciones sobre sus abuelos que combatían con monstruos. O bien se nos cuenta con encanto fascinador cómo estaba hecho el escudo que Hefesto fabricó para Aquiles, donde los relieves representaban escenas populares de la paz y la guerra.

Como Homero componía para la recitación, no hay que pedirle siempre aquella cohesión de las narraciones escritas para ser cuidadosamente leídas. Se ve obligado a acentuar los puntos importantes, y a prescindir de los demás. Por eso la historia parece mal zurcida. Omite algunos tránsitos que la completarían mejor; y en cuanto acaba con un episodio, se desembaraza de él como quiera, sin preocuparse por atar cabos sueltos. Pero este aparente descuido es parte de su técnica, y está calculado para acelerar la marcha del poema. No hay epopeya que corra más de prisa o que acierte a comunicar igual impresión de vida activa y abundante. El cuento por contar siempre es lo primero para el poeta, y nunca un pretexto para filosofar. Aun las convenciones del estilo contribuyen a la rapidez. Los versos que repiten los epítetos de su repertorio como que facilitan la atención. Pero el verdadero secreto está más bien en el ritmo del hexámetro dactílico, metro casi imposible en lenguas modernas como el inglés, y está asimismo en la admirable facultad que tiene Homero para aplicarse a su materia. Su imaginación ve positiva y exactamente lo que describe, y nos lo cuenta con la vivacidad y precisión de un testigo ocular. Entre él y sus personajes no hay refracción alguna, ni siquiera la torsión que podría

producir la lejanía del tiempo. Se deja llevar por su relato y, de paso, nos arrastra consigo.

A tales aciertos de Homero contribuye la lengua. Trátase de una lengua en cierto modo artificial. Jamás se la habló en el trato ordinario, y disfruta de ciertas libertades respecto a las reglas. Es un habla poética, destinada a funciones más solemnes que el coloquio diario, rica de sinónimos y formas alternantes, con un abundante y audaz vocabulario traído de muy variadas fuentes. Es obra de muchas generaciones de poetas, y el reconocer su vigor es el mejor tributo que podemos rendir a los anónimos precursores de Homero, que a tal excelencia supieron llevarla. A ellos debe acaso Homero los bellos epítetos recurrentes, la Aurora "de rosados dedos", el mar "de numerosos rumores" y color "de vino oscuro", la noche "de ambrosía", la lanza "de larga sombra", etc. A ellos debe también acaso algunas frases repetidas que despiden un olor añejo y parecen venir de un tiempo en que las mismas cosas corrientes eran realzadas con especiales títulos, como la "barrera de los dientes", la "sagrada fuerza" de un hombre, las "amarillas cabezas" de los corceles. A pesar de tales arcaísmos, el estilo parece siempre natural y apropiado. Por lo pronto, es siempre lúcido, y su riqueza ayuda a mantener el nivel adecuado al asunto, la dignidad heroica.

Pues la *Ilíada* nunca abandona el tono heroico, a la vez que funda su intenso vigor en el sentimiento de las proezas humanas. Homero sostiene una tensión sólo posible para un hombre educado en las nociones de la Edad Heroica. Como la dignidad suma corresponde entonces al hombre, sin que pueda rebajarla parangón alguno, los mismos dioses sufren las consecuencias. Si Homero hace a sus hombres semejantes a dioses, también sus dioses son semejantes a hombres. Tienen sus momentos de majestad, como cuando Zeus asiente y sólo con ello sacude el Olimpo, o Poseidón cruza el mar en tres trancos, o Apolo desciende aca-

rreando la plaga al modo "como cae la noche". Pero no siempre sus actos se conservan en este plan. Su vida es una perpetua fiesta, contrapartida inmortal de los festines reales del palacio. Y, por curiosa paradoja, Homero descubre en los dioses aquel elemento de comedia que poquísimas veces halla en los hombres. Ares, el dios de la guerra, es herido en la pelea y se queja a gritos; Hera distrae la atención de su marido con amorosas tretas; las aventuras galantes de Zeus son enumeradas con burlesca solemnidad. Estas diversiones divinas son verdaderos alivios y desahogos cómicos y pertenecen al arte puro. La religión de Homero no es puritana, y le permite burlarse un tanto de los dioses. Si éstos viven libres de cuidados humanos, también se emancipan, de tiempo en tiempo, del peso de sus propias rivalidades y su propio esplendor. En su mundo no hay heroísmo. No hay por qué acercárseles siempre con solemnidad.

La dignidad verdadera es atributo humano, y el hombre es ya por sí objeto suficiente de la poesía. Tal es el secreto de Homero. Contempla al hombre ocupado en grandes proezas y amenazado a la vez por los destinos inevitables. En ello reside el *pathos* característico de Aquiles, y la sublimidad característica de Homero está en el tacto con que sabe captar el instante crítico. Cuando los viejos de Troya, "como unos grillos", discuten sobre Helena y declaran: "No hay por qué indignarse de que los hombres se despedacen por una belleza semejante; su presencia evoca de modo extraño la presencia de los inmortales", no hacen con ello más que exponer las opiniones del mismo Homero. La guerra trae consigo horrores incontenibles, pero su causa ha sido magnífica. Cuando la mujer de Héctor está llena de funestos presagios, Héctor no halla cómo consolarla, y acaba por decirle: "Día vendrá en que la santa Ilión sea destruida, y Príamo, y el pueblo de Príamo el de la temida lanza de fresno." Pero, en este sentido, el pasaje más expresivo acaso

es aquel en que Aquiles, medio loco por la muerte de Patroclo, se niega a perdonar la vida a Licaón, el tierno hijo de Príamo: "Amigo, también tú debes morir. ¿De qué te quejas? Murió Patroclo, que valía mucho más que tú. ¿No me ves a mí, varón fuerte y hermoso? Hijo soy de un padre noble, y una diosa ha sido la madre que me alumbró; pero también sobre mí está suspendida la muerte y pende el duro destino. Alguna mañana, o una tarde, o un mediodía, hombre habrá que me arrebate la vida en plena contienda, hiriéndome con lanza o con flecha disparada de un arco."

Cuando Homero compuso la *Odisea*, sin duda comprendió que no le era posible repetir los efectos trágicos de la *Ilíada.* La *Odisea* es historia de aventuras, y no arranca de los cantos heroicos, sino de vetustos cuentos y narraciones folklóricos. Ella nos habla de un hombre que, tras de muchos padecimientos y vagabundeos, vuelve a su hogar, donde lo espera su esposa materialmente sitiada por un puñado de pretendientes, a quienes castiga él con la muerte. Este antiguo asunto se desarrolla a lo largo de una epopeya que se enriquece y complica singularmente al enlazarse con otras historias también muy antiguas y con un enredo ingenioso y lleno de interés humano. El relato es menos difuso que en la *Ilíada* y adelanta con mayor economía. El plan principal es sencillo y de mano maestra. La primera sección nos cuenta de la casa de Odiseo en Ítaca, diez años después de la captura de Troya. Penélope, personaje patético pero no exento de cálculo, se encuentra indecisa respecto a si su esposo vive aún o ha fallecido. En el tratamiento de este personaje, Homero se consiente ciertos procedimientos de comedia, aunque también hay patetismo y simpatía en la pintura de su aislamiento y su perplejidad. Los pretendientes que han invadido su casa y codician su riqueza representan un estudio sobre la vulgaridad, y distan mucho de los héroes de la *Ilíada.* Aquí la dig-

nidad heroica deja el sitio a la complacencia de sí mismo y a la baja ambición. Su admiración por Penélope es superficial y aun simulada. Lo que anhelan es su riqueza y su posición. Tienen caracteres propios y personalidad aparte, pero todos son igualmente desdeñables, y Homero se cuida bien de que no lleguen a inspirarnos la menor simpatía.

En esta sección del poema, el personaje principal es Telémaco, el hijo de Odiseo. Está en los albores de la edad viril, es algo tímido y sensitivo, pero la vergüenza que le inspira la conducta de los pretendientes en su casa lo empuja a obrar, y arriesga la vida en un viaje para ir en busca de su padre. En el curso del viaje, encontramos a algunos conocidos que ya aparecen en la *Ilíada*, y pronto vemos que ésta es la misma mano que ha dibujado a Néstor y a Helena. Pero el propósito poético del viaje es despertar el afán por el encuentro de Odiseo. Por todas partes se deja sentir su ausencia, y acabamos por experimentar una inmensa curiosidad a su respecto; nos preguntamos dónde andará, qué es lo que Homero se ha propuesto.

La segunda sección se refiere ya al propio Odiseo, y al período que va desde la caída de Troya hasta su regreso al hogar. Es obra maestra del arte narrativo, y ha sido la desesperación de sus imitadores. Ya habla el poeta en primera persona, o ya pone su relato en boca del mismo Odiseo. Usando de este procedimiento, partimos del punto en que habíamos dejado a Telémaco, y luego retrocedemos a algunos hechos anteriores. De paso, Odiseo, como habla por su voz, nos revela su carácter íntimo. Apreciamos aquel ánimo temerario que lo arroja a acciones desesperadas, y aquel ingenio fértil que le ayuda a escapar de los malos trances. El poeta se abstiene de juzgarlo, pero es evidente que ve en Odiseo un ideal de varones, un dechado de la cortesía, la bravura, el señorío; un hombre que se mete en aprietos a la primera provocación, pero mantiene firmemente su propósito de volver al hogar y de

contemplar un día "el humo que se levanta de sus amadas playas nativas".

En esta sección, Homero cuenta otra vez viejas historias de monstruos fabulosos y aventuras en aguas nunca antes exploradas. Otras versiones de estas historias se encuentran en el folklore, desde Polinesia hasta Escandinavia, lo que prueba su incalculable vetustez. El monstruo de un solo ojo, burlado y muerto por el extranjero que le dice llamarse "Nadie"; los vientos que escapan del odre y arrebatan a la nave sin rumbo; los ogros "enormes como montañas", que devoran a los marineros; la encantadora que los transforma en cerdos; la droga que los hace olvidar su patria; las islas movedizas y las rocas oscilantes, todo ello tiene su parangón en tradiciones populares, fuera de Grecia. Todo ello existía antes de Homero, y aun sin Homero hubiera sobrevivido en la imaginación de los pueblos. Pero el arte de Homero está en exaltar en poesía las toscas especies del folklore. Las versiones primitivas tratan sobre todo de animales, de la astuta zorra o del ágil conejo; pero Homero traslada estas condiciones a los humanos. Aun Polifemo, el cíclope devorador de hombres, tiene algo de aquella emoción confusa y bestial del salvaje y del primitivo. Su glotonería y su afición a la embriaguez, sus burlas espesas, su afecto para su carnero, lo hacen inteligible y hasta un tanto atractivo. Y las encantadoras Circe y Calipso, la mujer "halcón" y la mujer "ocultadora", no obstante su hechicería y sus islas desiertas, son deliciosamente humanas en su admiración y su cariño para Odiseo.

En uno o dos lugares, nos es dable apreciar el arte de Homero, al comparar sus historias con las tradiciones semejantes que se han conservado en otras partes de modo independiente. Una historia egipcia del año 2000 a. c. nos cuenta de un héroe que naufraga y, agarrado a una tabla flotante, cae en una isla, donde lo rinde el sueño. Al despertar, se encuentra con una hermosa serpiente que lo hospeda con munificencia y

pone a su disposición un barco cargado de presentes. Esta historia recuerda un poco las aventuras de Odiseo en Feacia, sólo que acá, en vez de serpiente, encontramos la seductora figura de Náusica, la hija del Rey que, habiendo ido a lavar la ropa a la playa, da con Odiseo, desnudo y manchado de espuma marina, y con la más admirable sencillez le da de vestir y le facilita el contacto con sus padres. De ellos Odiseo recibe la más generosa hospitalidad, y Feacia resulta ser un país donde todos son ricos y felices. Pero, aun en esta Tierra Soñada, Homero logra crear la imagen de un mundo real. El Rey y la Reina tienen rasgos claramente humanos, como un deseo de impresionar al distinguido huésped, o su firme creencia de que ellos son la única gente que cuenta de veras entre todos los países. Odiseo les relata sus andanzas, y esta inquietante narración de perseverancia y sufrimiento viene a ser el cabal contraste de la existencia ociosa, agradable y escondida de los feacios.

Otra vieja historia, el héroe que cruza el Océano para visitar los espíritus de los difuntos, se relaciona con el nombre de Gilgamesh y es familiar en Babilonia y Asiria. También Homero hace a Odiseo cruzar el Océano. Éste cava un foso y lo llena de sangre, y los espectros de los difuntos acuden a abrevarse, único medio de recobrar algo de la vitalidad perdida. Esta rara escena es más que necromancia. Cuando las sombras han bebido, empiezan a hablar. Entre ellas está la madre de Odiseo, fallecida en ausencia de éste y cuyo fallecimiento él ignoraba. Interrogada por su hijo, contesta: "No vino hasta mi cámara el Vidente Arquero para atravesarme con sus leves dardos ni me atacó dolencia alguna, de ésas que suelen arrebatar la vida de los miembros entre espantosas corrupciones, sino sólo el ansia de volverte a ver y saber de ti, glorioso Odiseo, el de dulce corazón, me robaron la dulce vida." Odiseo intenta abrazarla, pero ella se escurre entre sus brazos, "como sombra y sueño". Y así el vie-

jo tema se vuelve profundamente humano y conmovedor.

La segunda sección acaba con el regreso de Odiseo a Ítaca, a bordo del barco encantado de los feacios, y el resto del poema se consagra a las aventuras que esperaban a Odiseo en su casa, las cuales culminan en la matanza de los pretendientes. Aquí Homero vuelve a la manera empleada en la primera sección. Los acontecimientos se desarrollan en gran escala, dando libre juego a los caracteres y a la conversación. Odiseo revela quién es sucesivamente a su hijo, a su anciana nodriza, a su porquerizo, a su esposa y a su padre. Estos reconocimientos deleitaban a los griegos, y Homero sabe manejarlos a maravilla y con variedad. Mucho más conmovedora aún es la escena en que el viejo perro Argos, que se arrastraba, añoso e inútil, en su basurero lleno de garrapatas, reconoce a su amo. Menea la cola, baja las orejas, pero ni siquiera puede llegar hasta su amo, y muere en cuanto Odiseo se vuelve a verlo. A través de esta serie de encuentros, Homero conduce a Odiseo hasta el momento en que toma venganza de los pretendientes. La narración se acelera, y el tono de la comedia entretenida va dejando sitio a un tono siniestro. El arcaico tema de la venganza toma el primer lugar. Se ven portentos en el cielo, y el adivino Teoclímeno los proclama. "¡Ah míseros! ¿Qué mal es ése que padecéis? Noche oscura os envuelve la cabeza y el rostro, y abajo, las rodillas; crecen los gemidos; báñanse en lágrimas las mejillas; y así los muros como los hermosos intercolumnios están rociados de sangre. Llenan el vestíbulo y el patio las sombras de los que descienden al tenebroso Erebo. El sol desapareció del cielo y una horrible oscuridad se extiende por doquier." * Fría y metódicamente, Odiseo procede a su venganza. Debe su triunfo a su pericia en el arco, y va atravesando con certeras flechas, uno tras otro, a

* Trad. L. Segalá y Estalella.

los pretendientes. Los detalles descriptivos demuestran que Homero era entendido en este deporte, pero también se trasluce aquí un fiero regocijo ante el castigo de "hombres que no honraban a hombre ninguno, bueno o malo".

Tras la matanza, esperamos que la *Odisea* acabe; pero los griegos se complacían en los finales quietos y dignos. Hay que atar todos los hilos dispersos de la trama. El poema, pues, continúa, para dar tiempo a que Odiseo entierre a los pretendientes y se haga conocer de su esposa y su padre. Todo esto parece muy natural. Pero más interesante aún es la escena en que los espectros de los pretendientes muertos se amontonan junto al río Océano y conversan con los grandes héroes de la *Ilíada*, y especialmente con la sombra de Agamemnón, quien había sido asesinado a su regreso. Aquí Homero anuda su moraleja, y une la *Ilíada* y la *Odisea*. El cortejo de los muertos ilustres ofrece un vivo contraste con el de los pretendientes, gente de linaje inferior y de vergonzosa conducta. Y entonces percibimos que Odiseo y Penélope pertenecen a la familia superior, y que, con ellos, ha triunfado la parte más noble de la humanidad.

Entre la *Ilíada* y la *Odisea* hay una notable diferencia de temperamento. La *Ilíada* celebra la fuerza y el valor heroicos, mientras la *Odisea* celebra la astucia y el ingenio heroicos. Los triunfos de Odiseo se deben, por mucho, a su inteligencia superior. En sus tareas, siempre lo ayuda e instiga Atenea, cuya debilidad por él es de un descaro encantador. La diosa admira a su protegido porque posee todas las cualidades de que ella más se enorgullece. Aun llega a encomiar sus embustes y bribonadas, aunque con su miga de ironía. Odiseo triunfa sobre un mundo inferior por ser en todo mejor y más capaz que cuantos intentan oponérsele. Pero arduo sería el averiguar si, en la *Odisea*, Homero ha conservado incólume su antigua confianza en la vida. Ya aquella heroicidad

de antaño comienza a verse amenazada por una marea de advenedizos sin virtud, que creen poder alcanzar recompensas sin merecerlas dignamente. La matanza de los pretendientes parece el último desquite de la generación heroica, antes de desaparecer en el olvido. Y acaso esta postura de desesperación, aunque disimulada y disfrazada, cuenta por mucho en los elogios que el poeta prodiga al ingenio de Odiseo. Pues el ingenio parece alcanzar su crédito máximo cuando ya declinan otras cualidades más nobles, y Odiseo se alza donde ya Agamemnón y Aquiles han desaparecido. Ellos perecen y Odiseo sobrevive, por lo mismo que era el más ingenioso, y Homero lo escoge como héroe apropiado de esta nueva etapa.

Un antiguo crítico ha comparado al Homero de la *Odisea* con el sol poniente, "cuya grandeza se sostiene ya sin violencia", y no deja de haber justicia en estas palabras. Hemos perdido la vigorosa vitalidad de la *Ilíada*, pero nos compensan de tal pérdida el sentimiento de una intimidad más cálida y el encanto de los detalles. Los principales caracteres están dibujados más a fondo y más minuciosamente que en la *Ilíada*, con excepción de Héctor, y recorremos la vida de la gente en Ítaca, desde el porquerizo que duerme entre sus piaras, hasta las mujercillas que, en el palacio, coquetean con los pretendientes; desde la oculta despensa de Penélope hasta la trabajosa existencia junto al pozo, o la silenciosa caverna donde sólo entran los dioses. En este mundo, donde el mar nunca se pierde de vista y siempre se escuchan sus rumores, donde las cabras pacen entre las rocas y las cosechas se amontonan en los huecos de las laderas, Homero sitúa su drama, y de allí se alarga, llenando los intersticios de su historia. Es un mundo pequeño, donde todos se conocen y la presencia de un extranjero es un acontecimiento notable, donde el poderoso y el humilde hablan entre sí como iguales, y el padre del rey trabaja su huerto con los guantes puestos para no herirse con las espinas.

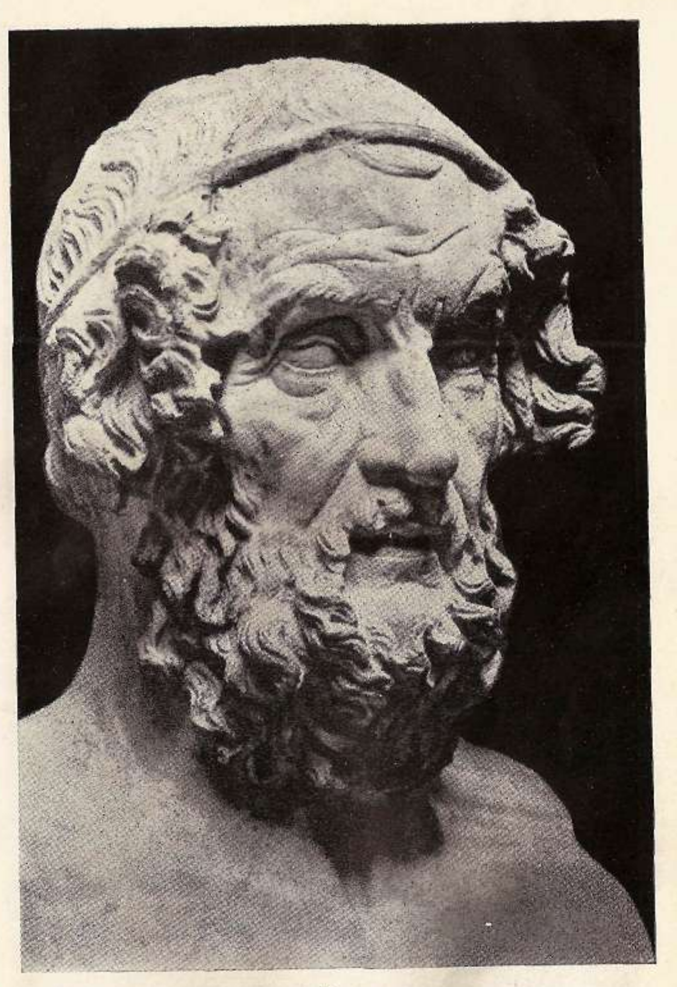
Todo sucede entre ciertas islas nebulosas que caen por los linderos del ámbito griego, lejos de las llanuras de Troya o de los opulentos palacios del Peloponeso. Los miembros dispersos de una casa real andan expuestos, casi en total aislamiento, al peligro y al deshonor. Libran a solas sus batallas, sin la menor ayuda, y su triunfo es el triunfo de la nobleza que han heredado.

Aun concediendo todas las palmarias diferencias que hay entre la *Ilíada* y la *Odisea*, todavía las semejanzas son más, y más notables. En ambos poemas encontramos el mismo sentimiento generoso de la humanidad, igual afición a las buenas cosas de la vida, el comer y el beber, la riqueza, la cortesía y la hospitalidad, el arte de construir navíos y manejar con pericia el arco, los numerosos episodios de la vida pastoril, los bueyes, las cabras y los cerdos, y finalmente los paisajes naturales de Grecia, las aves marinas que se sumergen o que posan en los mástiles, el viento que se levanta o se aplaca, el amanecer o el anochecer que alternan su constante giro, el sol, el mar y el cielo. Si es verdad que Homero era ciego —y tal tradición tiene muy escasos fundamentos—, al menos reconozcamos que se acordaba muy bien de lo que había visto antes de cegar. Pocos poetas tienen igual don para evocar con tanta nitidez las cosas visuales. En la *Odisea* este don se manifiesta con más libertad que en la *Ilíada*, mostrándonos las radas protegidas de rocas, los jardines que dan frutos a lo largo de todo el año, las cuevas revestidas con los racimos vinosos. El poeta tiene también oído muy alerta, y su verso evoca fácilmente el correr del agua bajo el navío, el balar de las ovejas en la majada, el batir de la ola en el escollo, el rebotar de las piedras cuesta abajo.

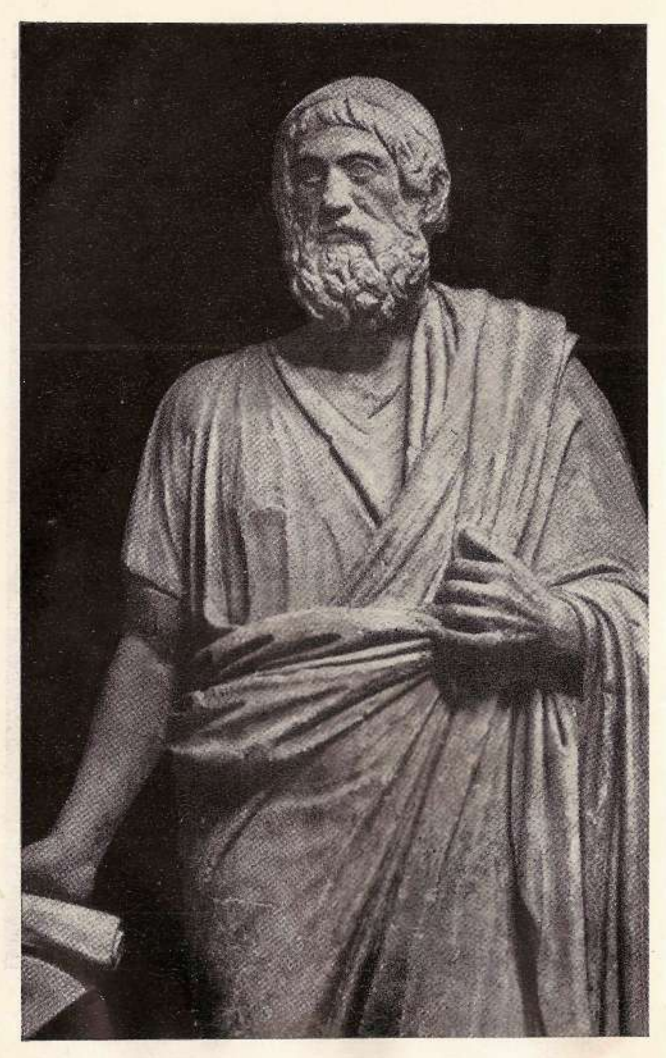
Pero todo esto no es más que el plano de fondo para que resalten sus estupendos personajes. Su poesía está hecha con las acciones de éstos, y aunque el poeta domina la dulce melodía lírica, no se desvía de su tono artístico y sitúa el interés principal en los hechos

y en los actores, en la función épica. Sus efectos principales brotan de la emoción que se expresa en actos, y consigue su objeto a través de sus personajes mismos, sin intervenir nunca con sus reflexiones propias sobre ellos o sobre la vida en general. Así logra dar una impresión de extraña impersonalidad. Conocemos sus gustos, sus tipos humanos preferidos, los aspectos del mundo que más le atraen; pero de lo que él mismo piensa o cuáles sean sus juicios, sus esperanzas o sus temores respecto a su época o su arte, no nos dice ni una palabra. El primer poeta de Europa comparte con Shakespeare el singular destino de que se le haya negado el ser autor de sus obras, por haber escondido su nombre y sus opiniones a la publicidad y a la fama. Al menos, lo conocemos bien como poeta. Él sentó las bases de la literatura griega, y los griegos siempre acudieron a él en busca de inspiración y ejemplo. Fue a la vez padre de la comedia y de la tragedia, y aunque su manera épica no podría ser imitada con acierto, muchos poetas aprendieron de él a edificar los materiales y a manejar la lengua. También aprendieron de él aquella economía en el aprovechamiento de la experiencia, que todavía nos asombra al considerar lo mucho que puede expresarse en pocas palabras. Pero hay algo que es patrimonio exclusivo de Homero, y en que ninguno de sus sucesores ha podido emularlo: la amplitud inmensa de la creación. Su mundo estaba limitado por los conocimientos de su época, pero lo pobló generosamente de hombres y mujeres, y de la saga popular y el folklore hizo figuras y episodios que siguen hoy tan vivos como en los remotos días de su existencia.

Junto a Homero se agita una sociedad consciente de sus éxitos, y anhelosa de saberse elogiada. Pero la vida de Grecia no siempre se desarrolló en esta atmósfera de privilegio. El otro lado del cuadro puede verse en Hesíodo, a quien la Antigüedad tenía por



Homero



Hesíodo

contemporáneo de Homero, y cuya obra *Los trabajos y los días* data acaso de los siglos IX u VIII a. C. Hesíodo era natural de Jonia, de donde se trasladó a la Grecia continental, radicándose en Beocia, donde las circunstancias de la vida eran duras y donde el glorioso pasado resultaba ya muy remoto. Pertenecía a la clase de los labradores en pequeña escala, y poco o nada se le daba de los nobles y cortesanos para quienes Homero componía sus poemas. Para él los reyes no son "hijos de Zeus", sino "devoradores del pueblo", y su interés primordial está en la diaria lucha por la vida. *Los trabajos y los días* fueron escritos con un propósito útil; Vienen a ser un manual dedicado a Perses, hermano del poeta, un mal administrador que está muy necesitado de consejos sobre las faenas del campo. Está escrito por un hombre que muestra conocer bien el oficio, que se ha enfrentado con la áspera lucha para ganar el sustento diario y que sabe aceptar las realidades con tanto valor como prudencia. El poema describe el año del labrador en Beocia, situándolo en su escenario natural; nos cuenta sus imaginaciones y nos pinta su desesperanza.

Hesíodo revela cualidades poco comunes para esta tarea didáctica. Cierto que desmerece cuando se lo ha comparado con Homero. No posee los dones de éste. Su objeto era muy otro y muy nuevo: la aplicación de la épica a un tema didáctico. *Los trabajos y los días* es un poema mal dibujado y lleno de encantadoras fruslerías. El pulso del verso es aquí mucho más lento que en Homero, aunque posee su solemnidad y decoro propios. Hesíodo no es un poeta mediano: es el primer europeo que se ocupa de la naturaleza en sí misma. La conoce y domina con la mirada del labrador, a cuya atención no escapa el sentido del más leve rasgo. Cuando la grulla vuela hacia el sur, hay que ponerse a la cosecha; cuando el cuclillo canta entre las ramas del roble, hay que echar mano del arado. El poeta ha escuchado los murmullos del bos-

que al soplo de los vientos de Tracia, y ha visto a los animales estremecerse y esconder la cola; ha conocido aquellos días estivales en que las ensordecedoras cigarras cantan sin cesar, las cabras se ponen gordas y el jugo de las viñas llega a plena sazón. También ha observado aquellas calmas marinas que dejan pintado en el agua el trazo de las gaviotas. Pero, por su parte, prefiere la tierra y sus afanes, aunque reconoce que el trato marino ofrece sus ganancias y lucros, lo que no es de desdeñar en este mundo miserable y hambriento.

Esta desengañada sabiduría de campesino se matiza con algunos cuentos sabrosos. Hesíodo es el primero que habla del cántaro de Pandora y de las Siete Edades del Hombre. Y todo, con viviente estilo y con un arte muy cumplido. Véase la pericia con que saca partido del collar de oro que las Gracias y la Persuasión obsequian a Pandora; o de la muerte que, "como un sobrevenir del sueño", se apodera de los hombres de la Edad de Oro; o bien de los héroes que habitan "las Islas Afortunadas, entre los profundos vórtices del Océano". Tiene ojos para el rasgo más insignificante, y aunque suele ser implacablemente didáctico, posee el secreto de dar atractivo a los consejos morales. Es gran coleccionador de máximas, a las que comunica la concisión y encanto de los mejores proverbios. Sabe que "el ollero riñe con el ollero, y el constructor con el constructor"; que "la mitad suele ser más que el todo"; y encuentra palabras atinadas para decir que el mucho afán de honra es impropio de menesterosos, que conviene la cortesía entre vecinos, que hay que dejar solos a los que andan en pleitos. Su moralidad es del todo práctica, aunque se le salen estallidos de indignación ante las injusticias del mundo, y acusa a los príncipes que abusan de su mucho poder. Cierto: la fuerza parece triunfar siempre en el orden de la naturaleza; el halcón no tiene piedad para el ruiseñor, como llegue a asirlo entre sus garras. Pero Hesíodo sabe bien que hay un Zeus todopoderoso, cuyos tres mil guardias in-

mortales vigilan a los humanos, y castigarán a cuantos se atrevan a violar la justicia.

Hesíodo no es más que uno en toda una escuela de poetas, y otras obras de género semejante andan bajo su nombre. La *Teogonía*, compuesta por algún anónimo que llama a Hesíodo su maestro, es una relación de los dioses de Grecia, sus descendencias y sus respectivas atribuciones. Amén de su interés enorme para el estudio de la religión primitiva, posee méritos propios. El poeta, en un solemne exordio, comienza diciendo que las Musas se le han aparecido, y le han ordenado que declare la verdad, comunicándole el don de "expresar las cosas que han sido y las que serán". Desfilan a nuestros ojos los dioses olímpicos y sus precursores, el Caos, la Tierra y el Cielo, los Titanes y los Gigantes. En el desenvolvimiento de esta complicada historia divina, el poeta se enreda a veces, por su ansia de exponer claramente los hechos, de suerte que la mera información usurpa el lugar de la poesía. Pero no faltan pasajes sublimes, como cuando describe la victoria de Zeus sobre los Titanes, trozo cuya excelencia resalta comparándola hasta con otras obras maestras de la narración cósmica, los poemas nórdicos primitivos, por ejemplo: "Zeus ya no contuvo más sus ímpetus; antes, henchida su alma de furor, dio salida a toda su fuerza. Bajando a la vez del cielo y del Olimpo, venía lanzando relámpagos a su paso. De su mano vigorosa volaban los rayos entre truenos y lumbres y en precipitado tumulto, a los giros de la llama divina. En torno a él, la tierra, nutriz de vida, crepitaba incendiada, y los inmensos bosques, pasto de incendio, lanzaban alaridos. Todo el suelo hervía, y las ondas del Océano y el estéril mar." Esto es sin duda más torvo y a la vez más simple que cuanto encontramos en Homero, y pertenece a un estado de primitivismo mayor; pero el arte del poeta está a la altura de su visión del mundo, lo que no es poco decir.

Parece que la progenie literaria de Hesíodo fue pro-

lífica. En cuanto a la poesía que de él deriva, pronto tiende a ser más instructiva y menos puramente literaria. Se llena de catálogos de nombres a los que acompañan pequeñas descripciones, y de aquí que ella sea empleada, más tarde, como fuente de narraciones y dramas. Pero de esta literatura muy poco sobrevive. Un poema completo, *El escudo de Héracles*, merece recordarse. No es más que la descripción de un objeto artístico, y algo debe seguramente a la pintura del escudo de Aquiles que trae Homero. Pero es una obra trabajada con honradez y aplicación. Su autor no sólo era un conocedor en arte de metalería; también tenía sensibilidad para lo heroico, y había observado de cerca la naturaleza. En sus versos desfilan el jabalí silvestre aguzándose los colmillos y echando espuma por las jetas cuando se dispone a arremeter a los cazadores, los buitres que riñen sobre los despojos de una cabra, o la cierva que, inadvertidamente herida por un hombre, muere abandonada.

En tanto que la escuela hesiódica explota el folklore tradicional, los poetas épicos de Jonia no descansan. Homero es seguido por una pléyade que se consagra a llenar el vacío que hay entre la *Ilíada* y la *Odisea*, y que completa el ciclo de la epopeya desde el punto en que Zeus resolvió reducir la población humana de la Tierra hasta la muerte de Telémaco. Casi nada queda de esta abundante literatura, aunque por las pocas citas casuales en que se conserva averiguamos que no era desdeñable. Poseemos, en cambio, algunas reliquias de cierta deliciosa forma poética relacionada con la épica. Tales son los llamados *Himnos Homéricos*, compuestos por los bardos para ser recitados como preludios en fiestas y ceremonias públicas, antes de entrar en la verdadera epopeya. Se refieren a un dios o a una diosa, acaso la divinidad que presidía el festejo, y cuentan algún episodio sobresaliente de su mito. Se han salvado unos treinta, y su extensión es muy

variable: de cuatrocientos, a seis y aun a cuatro versos. No son menos variados en cuanto a su fecha o a su asunto, y sin duda los últimos datan ya de la época clásica. Pero la unidad del tono y manera muestra la fuerza de la tradición que impone sus normas a las letras de Grecia. El estilo viene de Homero, aunque se muestra en general más libre y, a menudo, menos claro. Pero las palabras conservan la vivacidad del modelo, y el metro, la misma rapidez: productos auténticos, en fin, de una gran familia narrativa.

Los *Himnos Homéricos* no muestran la gravedad de la *Ilíada*, ni se atreven con asuntos tan tremendos como la matanza de los pretendientes a manos de Odiseo. Nos hablan de los dioses que, exentos de la muerte y del sufrimiento, llevan una vida tan envidiable como imposible para los hombres. Son humorísticos y placenteros. Nos transportan a un ambiente de alegres aventuras, donde Hermes engaña a Apolo y le roba sus toros; donde Dionisos es capturado por unos piratas y, transformado luego en león, amedrenta a sus captores; donde Afrodita, en el Monte Ida, aparece ante Anquises revestida de radiosos fulgores y lo rinde de amor. O bien nos llevan a un mundo todavía más singular, donde Apolo conduce el coro celeste, las Musas lo acompañan con sus canciones, y las Horas y las Gracias danzan tomadas de la mano. Entre estos poetas, no hay uno que se asuste de dar a los dioses un inesperado atractivo haciéndolos muy semejantes a los hombres. El *Himno a Deméter* nos cuenta la seductora historia del rapto de Perséfone y las fatigas con que su madre la busca por toda la tierra. El poeta dispone de un cuadro extensísimo, desde la espléndida y terrible escena en que Perséfone alarga la mano para cortar la flor fatídica, donde se han juntado todas las sonrisas de tierra y mares, hasta el pasaje patético e inquietante donde Deméter, disfrazada de vieja, hace de nodriza, y es sorprendida por una madre mientras acrisolaba a su criatura en el fuego, para hacerla in-

mortal. Aun los himnos menores que sólo cuentan muy pocos versos están llenos de belleza, ora invoquen al cisne que canta a Apolo, a la Tierra, al Cielo, o de algún modo nos dejen sentir los deleites de una religión cuyas ceremonias eran verdaderos festejos. Los autores de los *Himnos Homéricos* no padecen los cuidados que agobiaban a Hesíodo, ni se embarazan con las grandezas que Homero celebraba. Cantan a los dioses inmortales, cantan su vida venturosa.

II

POESÍA LÍRICA Y ELEGIACA PRIMITIVAS

Las circunstancias que produjeron la poesía épica no podían durar eternamente. Cuando a la era de las monarquías heroicas sucedió la era de las aristocracias, más bien halladas y menos belicosas, la literatura experimentó un cambio correspondiente. Las emociones y experiencias militares sustituyen a las viejas historias; la poesía viene a ser obra de aficionados, a la vez que de profesionales; se vuelve más íntima e inmediata. La primer manifestación de este cambio es el dístico elegiaco, variedad del hexámetro épico encaminada ya al verso lírico, que se mantiene desde el siglo VII a. c. hasta los últimos días de Bizancio. Esta novedad poética resulta de combinar el hexámetro dactílico con pentámetros alternados. La unidad no es ya el párrafo, sino esta copla que llamamos dístico. Ella permite al poeta expresarse en un compás menor, en vez de lanzarse a la períodos ilimitados del estilo épico. La aparición del dístico es el medio camino entre el libre flujo épico y la monodia lírica. Conserva aún el lenguaje y el ritmo épicos; pero ya el poeta, si le place, habla de sí mismo.

Parece que el género de la elegía debe su nombre y su cuna a la Anatolia. Era originariamente un canto acompañado de flauta, y como la flauta se usaba para marchas y fiestas, los primeros elegiacos son poetas amatorios y militares. Tal vez el primer ejemplo es cierto poema de Calino de Éfeso (*fl.* 660 a. c.), que alienta a sus compatriotas a alistarse para combatir a algún adversario. Los contados versos que nos quedan muestran a Calino como poeta de brillante y delicado estilo. Son un llamamiento al honor. Puesto que el hombre debe morir, ¿por qué, mejor, no morir gloriosamente en la batalla, en vez de arrastrar una existencia deshon-

rada y morir en el hogar, olvidado? El valiente es par de los semidioses, "pues los hombres lo contemplan como se contempla una torre; que aunque uno, realiza proezas dignas de muchos".

Algo parecido se halla en Tirteo (*fl.* 650-630 a. c.), de quien se dice que era un maestro de escuela ateniense, trasladado a Esparta, donde con sus cantos y alientos ayudó a reducir la rebelión de los mesenios. Su estilo es menos puro que el de Calino, y a veces su verso es áspero. Su indignación es hermosa, y legítimo su sentimiento de la guerra y la gloria. Sus versos son un llamamiento al valor, una apelación a los jóvenes para que eviten a los viejos el sufrimiento y las humillaciones de la mendicidad y el destierro. Su verso es sencillo, sincero, directo, y tan persuasivo como el propio estímulo de la altivez y de la hazaña.

Mayor talento que en Calino o en Tirteo hay en Mimnermo de Colofón (*fl.* 630 a. c.), poeta consagrado al otro aspecto de la elegía, al amoroso. Primera voz del hedonismo literario, se atreve antes que nadie a proclamar sin rubor que, en nuestro breve camino hacia la muerte, lo único que importa es el placer y, sobre todo, el amor. Temeroso de la vejez y la muerte, las pinta con vivo sentimiento, y justifica su hedonismo en la fugacidad misma de los goces. A su lado, dice, están los negros Hados, el uno con los castigos de la penosa vejez, el otro con la amenaza de la muerte. Nuestra vida pasa como las flores de la primavera, y hay que disfrutarla mientras podemos. "Y ¿qué vida hay, qué placer, sin la Afrodita de oro? ¿Será que he de morir, cuando ya tales deleites nada me digan, la ternura íntima, los dones dulces como la miel, y el sueño?" Tales sentimientos se expresan en un estilo de flexibilidad y suavidad singulares. Mimnermo conocía su oficio a maravilla, y sabía, oportunamente, echar mano de Homero. Parece que lo principal de su obra está dedicado a la flautista Nano. A través de sus imitadores romanos, Propercio y Ovidio, es el padre de la poesía

amorosa. Pero tampoco desdeñó otros asuntos. Uno de sus fragmentos es una preciosa muestra de poesía mitológica, si vale decirlo. Nos habla del sol laborioso, que jamás descansa de su tarea; pues, llegado al Poniente, todavía sigue su viaje por debajo de la Tierra, en una copa de oro, hacia el país de los etíopes, donde su carro y sus potros lo están esperando para galopar hacia la nueva Aurora.

La culminación de esta poesía personal se aprecia en un hombre de carácter muy diferente. Arquíloco de Paros (*fl.* 648 a. c.) ha sido llamado por la posteridad "el Escorpión". Su personalidad violenta, apasionada y atrayente, todavía respira entre las reliquias de su obra. Pobre y desdichado, arrastra una vida de aventurero en Eubea, desgraciado en sus amores y en sus negocios, reñido con sus amigos de ayer, perseguido por sus enemigos. Su soberana inteligencia sólo la aprovechó en su arte; pero aquí fue un genio verdadero, cuya originalidad marcó de modo indeleble el lenguaje. Si no el inventor, al menos fue el modelador definitivo de aquellos metros yámbicos y trocaicos que el drama ático usará tantas veces. Autor de bellas elegías, amplió su marco habitual para dar cabida en ellas a cuantos temas le dictaba el capricho, desde la lanza que era su alimento y sustento, hasta el escudo que dejó perdido en la batalla contra los tracios. Rompió las cadenas de la imitación homérica e inventó un estilo ágil y brillante, lleno de frases coloquiales, proverbios y audacias. Se entregaba a sus emociones, y éste era su único empeño. Su desconcertante sinceridad es el sello de todas sus palabras. Era capaz de desear el mayor mal a sus enemigos: es el primer poeta del odio de que haya noticia. Pero no le faltaban ternuras. Así cuando, con delicada sencillez, describe a la muchacha que lleva racimos de mirto y rosas; o cuando predice los horrores que traerá un eclipse; o cuando, ante el encrespado mar, siente que se acerca la tem-

pestad. También hizo fábulas de animales, llenas de sabiduría e ingenio, y en que se deja traslucir su amargura. Los griegos lo consideraron como un innovador de la talla de Homero, y es lástima que hoy no podamos apreciar toda la magnitud de su genio.

Mientras en Jonia y en las islas nacía esta poesía personal, el continente helénico maduraba de otra suerte sus formas tradicionales. Desde los albores de su historia, los griegos habían conocido el canto acompañado de danza y música. Estos cantos solían honrar a los dioses y a las diosas, o celebraban la llegada de una estación del año o algún sitio sagrado. Muchos había destinados a las grandes ocasiones del nacimiento, el matrimonio, la muerte, las vendimias, las cosechas, la peste, el hambre. El canto era ejecutado por un coro, que hacía a la vez ciertas marchas rítmicas bajo la conducción de un director. Homero habla ya de estos cantos. Su residuo son esos juegos infantiles que sin duda son su preservación. Por ejemplo, un grupo de niños podría cantar:

> ¿Dónde están mis rosas, mis pensamientos,
> mis lindos racimos de perejil?

Y el otro grupo podría contestar:

> Aquí están tus rosas, tus pensamientos,
> tus lindos racimos de perejil.

Juegos como éstos abundan en Grecia y en Esparta los coros organizados eran parte de la educación infantil. En ellos se adiestraban los niños, y luego pasaban fácilmente a otras formas más elaboradas del arte coral.

De tales cantos y danzas nació en Grecia la poesía coral, forma artística siempre asociada a las ceremonias, que exigía a la vez pericia en la música, la danza y el verso. Los rasgos originales se conservan a lo largo de

la evolución del género. Casi siempre, el poema trata de un dios o un héroe, sin duda el patrono de la fiesta, y también suele ser un repertorio de máximas morales. A diferencia de Homero, los poetas corales se sentían obligados a dictar preceptos de conducta y de vida, y todos ellos recuerdan al hombre su condición mortal y la imprudencia de querer rivalizar con los dioses. A veces, hay alusiones personales. El poeta conserva el derecho de hablar con toda libertad de sí mismo o de los miembros del coro. Puede encomiar al huésped o al anfitrión, lo que lleva frecuentemente a evocar recuerdos de familia. Estos elementos distintos dificultan la inteligencia del poema coral, pues a menudo el sentido de las alusiones se nos escapa y se ha perdido para siempre. Entre todas las formas de la poesía griega, es ésta sin duda la más lejana del gusto moderno. Para los griegos, era la poesía más vinculada en las ocasiones solemnes, y en las celebraciones de su diario vivir aquella a la que más naturalmente confiaba la expresión de sus pensamientos íntimos. Aunque a veces nos parezca algo rígida y ritual, y aunque pocas veces nos parezca fácil de entender, esta poesía ofrece fragmentos de magnificencia concentrada y de auténtica sublimidad. En la épica, tipo más popular, no es fácil hallar notas semejantes. La oda coral, en efecto, nos lleva al mismo corazón de la vida cotidiana en Grecia.

En la Esparta del siglo VII a. C., las autoridades auspiciaban las artes e importaban músicos y poetas. Toda una corriente literaria se inicia, en Esparta, con Terpandro (*fl.* 676 a. c.), autor de himnos, y con Tirteo, autor de elegías. Ya para entonces participaban en las fiestas espartanas niños de ambos sexos, y los nuevos poetas se limitaron a componer según la costumbre establecida. De su éxito puede juzgarse por un precioso, aunque difícil y mutilado poema de Alcmán (*fl.* 630 a. c.), compuesto para un coro de mujeres. Alcmán venía de la lidia Sardis, pero adoptó el

dialecto y las maneras de Esparta. En el Coro Femenil muestra los rasgos tradicionales de la oda: mito, máximas y alusiones personales. Éstas son, en verdad, tan íntimas, que nos resultan indescifrables, al punto que la intención del poema es algo incierta. Parece que se lo cantaba en alguna fiesta, antes del amanecer. Como hay competencia entre varios coros, Alcmán espera que el suyo merezca el premio por la belleza y talentos de su conductora, Hagesícora, que —aunque no canta tan bien como las Sirenas, pues éstas son divinas— canta al menos como el cisne del río Janto. No obstante la oscuridad de las alusiones ocasionales, el poema brilla por el encanto de las imágenes y la fluidez melódica. La delicada comparación de las doncellas con los potros briosos o las aves canoras, las cortas y nerviosas sentencias, la tersura del metro, nos dan algunas vislumbres de lo que pudo ser aquel mundo, ya perdido para nosotros.

En otros fragmentos, Alcmán hace gala de una limpidez cristalina. Hay dos que merecen mencionarse. En uno, obra de su vejez, el poeta se lamenta de no poder entrar ya en la danza: "¡Oh damas, ya mis miembros se resisten a transportarme al compás del tono melifluo y las voces anhelantes! ¡Ay, quién fuera como el martín pescador, que vuela a par de los alciones sobre las flores acuáticas, con desenfadado corazón, ave primaveral de las ondas azules!" En otro fragmento, describe la noche: "Las cimas y los valles del monte duermen ya, los promontorios y los arroyos, y todas las tribus reptantes que cría la negra tierra, los silvestres brutos que rondan las montañas y la familia de las abejas, los monstruos en el seno azul de las aguas, y las bandadas de aves alígeras: todos duermen." Estos solos versos rectifican la ligera afirmación de que los griegos ignoraron la poesía de la naturaleza. Alcmán es el único poeta coral del siglo VII de quien conservamos algunos versos. Sus contemporáneos de Jonia escribían por entonces ácidas y punzantes sátiras, sobre

todo contra las mujeres. No es muy importante, en Semónides (*fl.* 630 a. c.), la equiparación entre los tipos femeninos y los animales. Tampoco respecto a su imitador Hipónax (*fl.* 542 a. c.), que lo continúa en el siglo siguiente, podemos decir que se haya perdido mucho con la desaparición de sus versos. Pero, allá por 600 a. c., la isla de Lesbos dio al mundo verdadera poesía. Posible es que las inspiraciones de Safo y de Alceo se encuentren en la canción folklórica, pero la obra de estos poetas no es coral y ni siquiera popular. Fue escrita para ser cantada entre amigos. Nace de motivos locales y personales, pero trascendidos en un todo por el genio poético que les da valor universal. En ambos, la sensibilidad y la pasión se juntan con arte consumado. Tenían que decir muchas cosas de hondo sentido, y sabían decirlas cabalmente. El lenguaje de Safo tiene la sencillez del coloquio diario, exaltado a su mayor temperatura expresiva. Apenas usará palabra que no proceda de su habla vernácula, pero la selección ha sido siempre impecable, y la frase construida siempre con tino. El arte métrico no tiene secretos para ella. Cada estrofa es un vehículo ajustado, dócil y apropiado a su contenido, y las palabras parecen haber caído sin busca ni esfuerzo. La poetisa representa el mejor estilo, el de los elementos intocables e insustituibles.

Vivió Safo en un ambiente de mujeres que no se consentían artificios ni convenciones. A estas amigas de su vida consagra sus poemas; y como siente con profundidad y pasión, su obra parece recorrida por hondos y apasionados latidos. Su nombre, manchado por la maligna imaginación de Alejandría y de Roma, ha padecido a causa de tanta y tan extremada ternura. Pero quien lee su poesía no puede menos de convencerse de que la ha inspirado el verdadero amor. En estos versos gritan las congojas de la pasión desairada, el dolor de la separación, la recordación de los amores pasados; tópicos eternos expresados con sinceridad tal que deja

ociosas las metáforas. Los hechos, de bulto, hablan por sí con suficiente elocuencia, y los pocos fragmentos que de esta poetisa nos quedan son pedazos palpitantes de vida. Nada se puede quitar ni añadir en cuanto ella exclama: "Yo te amaba, Atis, una vez, hace mucho tiempo", o bien: "Tuve en mis brazos a una criatura deliciosa, más linda que las doradas flores, Cleis, mi adoración."

Los poemas mayores recorren las notas más intensas de su vida emocional. Ruega a Afrodita que cumpla sus promesas y le desate ya las duras cadenas del anhelo. Confiesa que, a presencia del objeto amado, su pecho enmudece, sus ojos se empañan, le zumban los oídos. Evoca así el cariño ausente: "Tanto superas a las mujeres de Lidia cuanto, tras la puesta del sol, la luna de rosados dedos supera a las estrellas. El rocío derrama entonces sus alivios, y florecen la rosa, la blanda yerba y el trébol retoñado." En palabras directas, llanas, recuerda el olvido de los no cumplidos favores, un tiempo disfrutados con mutuo encanto. Pero no siempre se retuerce al azote de las pasiones. También es capaz de los deleites más serenos; también se complace en el canturrear del agua entre los manzanos, la hinchada luna llena que resplandece, la estrella de la tarde que invita al regreso de los ganados, y devuelve al seno maternal al cabritillo y al niño. Se burla donosamente de una mujer necia que parece revolotear a ciegas entre los espectros insustanciales, incapaz de cortar la rosa en el jardín de las Piérides. Celebra con delicado acento las gracias de la novia:

> Dulce manzana que se ruboriza
> prendida en lo más alto de la rama
> donde tal vez la mano la descuida,
> o no la olvida, no, que no la alcanza.

El canto fluye, espontáneo, como agua de la henchida frente. Pero no sólo sabe cantar, sino que ma-

neja sus recursos con perfecta maestría, haciendo de las pasiones música. Ataca y vence las más difíciles empresas poéticas, donde sólo han logrado éxito los más altos, y acierta a decir a la perfección cuanto pasa por su ser en esos instantes supremos de concentración y casi inexpresable arrebato.

Su amigo Alceo no alcanza tamaña excelencia ni, desde luego, aquella nerviosa feminidad. Era hombre de acción, dado a guerras y placeres, cuya poesía resulta la expresión de su agitada existencia. Se diría uno de esos poetas caballeros que concertaban versos en los intervalos del combate, aunque versos de desusada intensidad. Todo él es virilidad robusta, y sus versos tienen la reciedumbre y la entereza propias del soldado. Menos atrevido que Safo en las combinaciones métricas, menos dueño del habla vernácula, no por eso carece de singular pericia, y sabe trasmitirnos cierta álacre embriaguez, cierta acerba cólera y hasta la devota religiosidad, según el humor se lo dictaba. Sus más famosos poemas se refieren a su lucha larga y tenaz contra los tiranos de Lesbia: Pítaco y Mirtilo. Contra ellos suelta la vena de su odio, y se revela maestro en la diatriba. A él se debe la ya tan sobada metáfora del "barco del estado", y cuenta con bravura y nobleza los peligros en que viven él y sus amigos. Sobre sí mismo, escribe con felicidad y encanto, ya dé la bienvenida a su hermano que regresa de Babilonia, donde ha dado muerte a un enemigo gigantesco, o ya celebre a "Safo, la de los cabellos violeta, la sagrada, la de la dulce sonrisa." Parece que sus himnos eran dechados de gracia. No se le escapaba un rasgo pintoresco. Peleo conducía a la nereida Tetis hasta la cueva del Centauro, nido de sus amores. Cástor y Polideuces, los divinos hermanos, fulguraban en la tormenta, luz que ampara a los náufragos.

Con Safo y Alceo acaba la poesía de Lesbos. Pero algo más al sur, con Anacreonte (*ca.* 563-478 a. c.), el arte de la canción personal prosigue su carrera. El

tiempo no ha sido benigno con Anacreonte. Sus innúmeros imitadores no han hecho más que manchar su nombre, convirtiéndolo en el tipo de la senilidad envinada e impúdica. Sus fragmentos auténticos no confirman esta imagen. Comparado con sus imitadores, Anacreonte es la salud misma. Gozaba su vida y se afligía con el término cercano. De su versatilidad no hacía secreto. Era, cierto, amigo del vino. Sus pasiones no eran duraderas ni profundas. Pero es un excelente poeta del placer. Disfrutaba alegremente lo que caía, y se expresaba a la vez con levedad y firmeza. Aun al enfrentarse con el espectro de la muerte, supo saludarlo medio en burla. Se contemplaba a sí mismo con las sienes encanecidas y la boca despoblada, y el abismo del Tártaro le arrancaba una muequecilla, pero no dejaba de reír mientras esto escribía, y es de creer que murió de tan buena gracia como supo vivir. Juzgaba de la vida por el goce que nos proporciona, pero sin dejar que se le nublara el ingenio. Sus imitadores de Alejandría y de Bizancio compusieron una muchedumbre de poemas a su modelo, que tuvieron larga influencia en la literatura del Renacimiento francés e inglés. Con todo su encanto, no resisten la comparación con el maestro. Anacreonte era, sí, poeta del placer, pero también un señor de las palabras y una inteligencia superior.

El mundo de Anacreonte en nada se parece al de Alcmán. El siglo VI era época de expansión y de cambios. La ordenada vida de las ciudades griegas, confinadas en sus contornos, resultó afectada por los nuevos movimientos políticos y los ensanches de la experiencia y los contactos. Anacreonte no escribía para sus amigos y la gente del lugar, como Safo y Alceo, sino que encontró mecenas a cuyo principesco amparo vivió en Samos, en Atenas y en Tesalia. La profesión poética se ha vuelto migratoria. El poeta tiene que mudarse cuando su protector fallece o se cansa de él. Y de aquí la poesía, especialmente la coral, pierde su



Safo



Anacreonte

viejo arraigo en los cultos y los ritos locales. Los poetas, entonces, comienzan a usar un acento más internacional, y a escribir en una lengua mezclada de diferentes dialectos, a la vez que echan mano de las historias más comunes y difundidas por toda Grecia, en vez de atenerse a las tradiciones regionales. Además, como tienen que ganarse el pan, pliegan su personalidad a los gustos de sus protectores, y aun llegan a decir lo que no sienten del todo. Por otra parte, las necesidades de la competencia y el deseo de complacer a los auditorios los impele a buscar variedades artísticas, en que llegan a ser expertos. Y así, el siglo VI presencia la madurez de la oda coral.

La figura representativa de esta evolución es Estesícoro de Himera (*ca.* 630-553 a. c.), cuya importancia sólo puede medirse por el testimonio de los griegos, pues los cortos fragmentos que nos han llegado dan escasa idea de sus méritos. Parece que a él le tocó arrancar la oda coral de sus conexiones rituales y convertirla en una forma de lírica narrativa. Para esto, amplió los temas y aun las dimensiones, alteró la estructura e introdujo nuevos efectos métricos. En la elección de asuntos era muy fértil. Inició o impulsó al menos la fortuna de ciertos temas que llegarían a ser famosos, como el asesinato de Agamemnón o las peripecias de Helena en Egipto. Ejerció en Píndaro una influencia determinante, y en este poeta podemos apreciar bien el enriquecimiento de la oda coral iniciado por aquel ingenioso director de coros.

Otro griego del sur de Italia, Íbico de Reggio (*fl.* 560 a. c.), deja ver juntamente las ventajas y los defectos de la mudanza. Alcanzó mucho renombre como poeta amatorio, y dos de sus fragmentos muestran un giro apasionado que, a pesar de sus arreos sobrecargados, recuerda a Safo. En el primero describe un jardín primaveral, con pomares, arroyos y viñedos, sobre el cual de repente sopla el amor como un viento septentrional, destruyéndolo en un instante. En el se-

gundo, se ve cogido por las imperiosas redes del amor, y tiembla como el caballo a quien por la fuerza llevan a las carreras de carros. No deja aquí de evocar a ciertos cantores ingleses de la era isabelina, aun por el acento sincero. Pero también el pobre poeta tenía que escribir para vivir, y un fragmento no ha mucho descubierto en Egipto nos lo muestra cumplido palaciego del tirano samiota y de su hijo. Esta poesía cortesana procuraba complacer y halagar, y nada hay de extraño si en ella no sentimos el alma de los poetas.

Mientras de esta suerte seguía sus destinos la poesía coral, la elegiaca continuaba al servicio de hombres acomodados que componían para su propio deleite. El legislador ateniense Solón (*fl.* 594 a. c.) la usaba para expresar sus opiniones políticas y sus reflexiones filosóficas. No es un poeta sumo, pero lo enaltecen claras virtudes domésticas, prendas de honradez y buen juicio, y sobre todo aquella seriedad y dignidad que fundaron la autoridad de su política. Tenía a Atenas en el mismo corazón, y habla de ella en términos de grande nobleza y generosidad.

Pero sus versos parecen insignificantes en cantidad y calidad comparados con la considerable colección que anda bajo el nombre de Teognis (*fl.* 520 a. c.). Si todos estos poemas son realmente obra de Teognis, en ellos podemos adquirir un conocimiento cabal de la elegiaca en el siglo VI, pues la colección está bien preservada y difiere mucho de aquellos montones de fragmentos con que tenemos muchas veces que contentarnos. Pero tal vez la colección es una mera antología de varios poetas que van del año 700 al 460 a. c. De esta mezcla, es lícito entresacar un Teognis auténtico, y por cierto un poeta de extremado valor. Es un aristócrata megarense, arruinado, expropiado y expatriado, que declara con nitidez los ideales y la visión del mundo propios de los terratenientes en vías de desaparecer, ante los avances de la democracia.

Los poemas de Teognis están dedicados, en su

mayoría, a su escudero Cirno, a quien expone su doctrina militar y caballeresca. Para él los nobles son los buenos, y el pueblo es cosa abyecta. Hay que codearse con aquéllos, nunca con éste, cuyo contacto corroe el ánimo. Este ideal aristocrático tiene su credo. El poeta cree en la educación y cultivo de las razas humanas, como para los ciervos y los asnos. Su concepción de los placeres es la que cuadra a un noble. Estima el buen vino y la hospitalidad, y la compañía entre iguales. Es aquel tipo, muy conocido ya en la historia, del señor rural que se queja de las injusticias y abusos de la expropiación. Pero sus quejas suben hasta el tono de la poesía. Sabe ver muy bien lo que vale la pena de ser visto; sabe cuajar un epigrama en un brioso dístico. Hay en él temblores de emoción ante el trino del ave que anuncia el buen tiempo, y el corazón se le estremece a la idea de que otros, a esas horas, disfrutan sus campos. Su mejor poema es la promesa de la inmortalidad a Cirno su escudero. Los versos marchan majestuosos caminos de la gloria inmortal, pues que han de perpetuarse en labios de los hombres, y acaban con un dístico patético y doloroso, en que se lamenta de las aficiones de Cirno a las burlas y a las trampas, inesperada salida que hace pensar en ciertos sonetos de Shakespeare.

Ya en Teognis la época de la poesía personal está agonizando. En la Atenas de fines del siglo VI se cantaban lindas tonadas, por lo común de sesgo político, en ocasión de los banquetes a los héroes populares, en que solían deslizarse algunos consejos de sabiduría proverbial. Pero las grandes figuras de esta época son Simónides (556-467 a. c.) y Píndaro (522-448 a. c.). Ambos representan la oda coral y ambos fueron poetas profesionales que dieron la vuelta a Grecia. Ambos tenían una alta idea de su vocación, y aunque de personalidades opuestas y aun adversas, a ambos les sonrió el mismo éxito. Ellos nos muestran de lo que es ca-

paz la oda coral en manos de un maestro, y en ellos este género llegó a su culminación.

Simónides gozó crédito de sabio. Sus sentencias eran citadas como ejemplos de buen seso, y la preocupación ética domina en todos sus fragmentos. El más largo es un verdadero sermón contra el orgullo, enderezado al rey de Tesalia. En otro, se burla de un vanidoso que se figuraba su tumba tan imperecedera como la naturaleza misma. En un tercer fragmento habla de la Virtud que habita en inaccesibles rocas. Pero aunque nunca le falta sustancia en los temas que llamaríamos instructivos, y esto justificaría ya su renombre, Simónides es mucho más que un maestro de ética. Es un poeta de rara calidad, cuyos aciertos nacen de la reticencia más severa y del freno bien sujeto, lo que consigue merced a la absoluta corrección del lenguaje, que le da un estilo de singular pulimento. Sus símiles y metáforas son deslumbrantes: compara los súbitos reveses de la fortuna con el vertiginoso vaivén de la libélula, y el ruido que estalla de repente en mitad del silencio con un "pinchazo en la oreja".

Esta técnica envuelve una rica experiencia imaginativa. Simónides posee aquella suerte de sublimidad que brota del mucho concentrarse en pocas y puras emociones. Para la endecha de los griegos muertos a manos del persa en la batalla de las Termópilas, por ejemplo, le bastan unas cuantas palabras sencillas: "De los que cayeron en las Termópilas gloriosa ha sido la fortuna, envidiable el destino. Un altar es su tumba; por lamentos tienen recordaciones, y en vez de compasión, encomio. Tal mortaja no ha de deshacerse en pesadumbre, ni el tiempo implacable podrá con ella. Claro santuario de nobleza, la gloria de Hélade es su custodio." Estilo severo, sin duda, pero adecuado a la reverencia que inspiran los muertos no vencidos. En otros pasajes, Simónides se lanza al tono patético. Dánae y su recién nacido flotan en el cofre, expuestos al mar y al terror nocturno, los gritos lamentosos y

las imploraciones de la madre cuentan entre las obras maestras de la emoción frenada, sin rastro de blanduras sentimentales.

La derrota de los invasores persas, en 479 a. c., puso a Simónides en trance de escribir epitafios para los héroes, y aumentó considerablemente su fama. Desde muy temprano aparecieron en Grecia las inscripciones métricas de las tumbas, donde se hacían constar el nombre del difunto y de su familia, y acaso la mención de su oficio y sus principales obras. Suelen ser conmovedoras y graciosas, difícilmente poéticas. Simónides se apoderó de esta forma e hizo con ella maravillas. Los griegos posteriores se empeñaron inútilmente en emularlo. En dos o cuatro versos inmortalizaba a los contemporáneos, aplicándoles el merecido elogio y el epíteto justo. El más célebre es el epitafio a los espartanos de las Termópilas: "Forastero: anuncia a los lacedemonios que aquí yacemos en obediencia a sus mandatos." En la lengua original, las asonancias, el pulso de los versos, la alternancia de palabras largas y cortas, producen un efecto artístico incomparable. Muchos epitafios hizo Simónides, y cada uno posee su encanto peculiar: ya es el vidente que ocupa su puesto en la batalla aunque sabe que va a la muerte; ya es Arquédice, hija, esposa, hermana de príncipes, que jamás supo de altivez; o el joven que perece a punto de desposarse; o hasta el humilde can cuya bravura todos recuerdan en las soledades montaraces. Le acontece, también, escribir con ironía mordaz sobre el náufrago traficante, "que no buscaba esto, sino el medro"; o con tremenda intención, decir del poeta calumniador: "Tras mucho comer y mucho beber y mucho maldecir del prójimo, yazgo al fin, yo Timocreón de Rodas." Con este procedimiento tan estrecho y dificilísimo, Simónides alcanza la perfección y ocupa un sitio único entre los griegos. Nadie pudo hacer otro tanto, y si él logró hacerlo es porque escribía en lengua griega.

Píndaro mismo no quiso competir en esta perfección concisa, ni estaba dotado para ello. Aunque beocio de origen, y aunque discípulo de aquella Corina que escribió unos primitivos y populares cuentos de viejas en grosero dialecto, poseía la visión poética del heleno, y consagró su existencia a las que consideraba glorias auténticas de Grecia. Hoy nos resulta singularmente pasado de moda y hasta reaccionario. En efecto, poco se le daba de la ciencia o la democracia, o cualquiera de las altas causas que Atenas había conquistado para el mundo. Él pertenecía a un orden más antiguo; su vida se gobernaba por su creencia en la religión hereditaria y en las pretensiones de la nobleza. Reverenciaba cuanto era cosa del pasado, y sus odas corales son una supervivencia magnífica, en tiempos cuyo arte característico es más bien la tragedia ática. Aun en el arte que escogió por suyo apenas se permitió innovaciones. Lo tomó como lo encontró, y pareciera haber querido demostrar que sus restricciones y formalismos dejaban ancho margen a la belleza.

La masa de obras pindáricas que poseemos consiste en cantos corales escritos para los vencedores en los cuatro grandes festivales atléticos de Grecia. Recientemente, se han descubierto algunos fragmentos de peanes, ditirambos y cantos femeninos, los cuales demuestran que, en cualquiera índole de asuntos, Píndaro no variaba gran cosa su manera, y que nada hemos perdido, en suma, por el hecho de que su obra mejor conservada contenga elogios de púgiles, carreros o corredores. Él sabía enaltecer el asunto a su modo, dando a las proezas atléticas magnitud divina, y buscando en los triunfadores la sangre de antecesores heroicos. En los raptos de su imaginación, pronto desaparece el pretexto de los juegos agonales; cuanto hay de trivial y transitorio en la gloria atlética queda transfigurado por la esplendidez de la corona que él apronta. A los juegos concurría la gente más importante de la época, y allí encontraba Píndaro poderosos valedores

con quienes, por lo demás, siempre habla de igual a igual. Para sus victorias, Píndaro compuso odas que se cantaban en las fiestas o las procesiones que visitaban la casa del vencedor, y estos poemas nos hacen entrever el esplendor y el regocijo de las celebraciones.

La poesía de Píndaro es difícil. Sus bruscas transiciones de tema, sus rápidas alusiones mitológicas, el orden tan complicado de sus palabras y la dificultad de captar el verdadero alcance de sus juicios éticos, hacen de él, al pronto, el más complicado de los poetas griegos. Con todo, poco a poco es dable vencer tales obstáculos y hasta convertirlos en estímulos de placer. Como que ellos nos transportan a un ambiente especial de sutilísimos matices, donde la aristocracia griega se sentía como en su casa. Todavía Píndaro nos exige otro esfuerzo más. Nótese que escribía en vista de individuos determinados, y no para la posteridad uniforme y anónima. Los cumplimientos que ofrece, los consejos que propone, la adecuación de sus recuerdos históricos o sus anticipaciones del futuro, piden a menudo un esfuerzo de imaginación para el cual no bastan los hechos que registra la historia. Algunos de sus héroes sólo a través de él nos son conocidos, y entonces tenemos que adivinar la intención de los relatos ejemplares y los aleccionamientos que les dedica.

Pero, aunque a veces haya un velo entre Píndaro y nosotros, no se nos ocultan los muchos encantos inteligibles de su arte. Su forma aparece como un modelo recurrente en que vuelca los frutos de su fantasía tumultuosa. Sus audaces implantaciones de palabras tienen la frescura de un talento aún en vías de experimentación. Solicita las máximas, los mitos, las evocaciones personales que requiere la tradición, e imprime en todo ello su marca propia. Las máximas le acuden solas. Él se tiene por intérprete inspirado del Apolo Pitio, y toda una vida consagrada al Oráculo Délfico lo ha provisto de un fondo de conocimientos

respecto a las relaciones del hombre con los dioses. Harto está él de saber que al hombre no corresponde encaramarse hasta el broncíneo cielo, o meterse por la aventurada ruta de los hiperbóreos; que no debe, en suma, creerse un dios. Aquí funda toda su moral, pero de aquí saca soberbias conclusiones. El código humano que predica es la moderación en la riqueza y en el poder. De ello trata con los magnates sicilianos que lo protegen. En sus tablas incluye la cortesía y el perdón —"aun el inmortal Zeus dejó en libertad a los Titanes"—, la gratitud, la hospitalidad, cuantas virtudes sean accesibles a los humanos, máxime cuando no los estrecha la pobreza y están en condiciones de ser generosos y magnánimos.

Estas lecciones se proponen en forma de cuentos o relatos ejemplares que vienen a ser el núcleo de las odas. Las virtudes reales se ilustran con la historia de Pélope, el joven príncipe que mereció la victoria por haber confiado en los dioses. La hospitalidad se aprecia en el banquete celeste en que Apolo tañe la lira mientras el águila, soñolienta, cabecea posada en el cetro de Zeus. Y, al revés, el pecado de ingratitud queda patente en el caso de Ixión, que fue atado a una rueda y derrumbado del cielo, "y en grilletes de que no podía librarse, cayó para hacer oír este mensaje a todos los humanos"; y la deslealtad es personificada en Coronis, la muchacha amada de Apolo y que, en castigo de su traición, fue despedazada por éste, aunque salvando indemne al hijo que lleva en el seno. Cuando Píndaro no se propone dar lección ninguna, siempre habrá alguna razón que lo guía en la elección de la historia. Un pugilista rodio lo lleva a contar tres tradiciones de Rodas; o al rey de Cirene le dedica un recuerdo sobre la Cuesta del Vellocino de Oro; o a un corredor corintio le hace oír episodios de Pegaso y Belerofonte, asuntos de su patria. Como esté de vena, la menor provocación lo lanza a un largo relato

y a veces se consiente meros caprichos que serían inoportunos, salvo por su peso moral.

El procedimiento narrativo de Píndaro consiste en tomar algunos momentos culminantes del cuento mitológico o heroico y elaborarlos después. Da por sabido que tales tradiciones son conocidas de sus oyentes y que la novedad reside para ellos en la manera de evocarlas. Lo ayuda en la tarea su aguda sensibilidad para los detalles; su narración es un rosario de escenas vivas, separadas unas de otras. Pélope, errante por el mar, eleva su plegaria a Poseidón "en la sombra y en la soledad"; Atenea brota de la cabeza de Zeus, "y el Cielo tiembla al verla y la materna Tierra"; Ixión se abraza con la nube que ha asumido la apariencia de Hera, "gozándose, necio, en su dulce engaño"; en un festín dionisiaco del Olimpo, resuenan los címbalos de la Diosa Madre, y Artemisa aparece conduciendo sus silvestres leones. Lo patético descuella en la fidelidad de los hermanos Cástor y Polideuces, o en la muerte de Casandra a manos de Clitemnestra. Pero los pasajes más felices y más propiamente pindáricos son de pura y simple visión. Aquí el poeta alcanza un fulgor paradisiaco, y dice del hijo, Yamo, nacido entre violetas, o de las nupcias de Cadmo y Harmonía, a que concurren como huéspedes los dioses y las musas cantan en Tebas; de Apolo, que sabe cuántas flores brotan a cada primavera; de los Bienaventurados que moran a la parte del mar occidental, entre flores doradas que refrescan las deleitosas brisas.

Estas páginas deslumbradoras son un tributo de Píndaro, un homenaje personal, y la mayoría de sus odas se cierran con un encomio o con un consejo al atleta y protector a quien la dedica. Estos encomios suelen ser aburridos. Nada nos interesan ya las listas de los vencedores. Pero los consejos siempre tienen miga. A veces, cuando habla Píndaro al rey de Siracusa sobre la realeza o al rey de Cirene sobre la clemencia, lo hace con tal sencillez, que no hay palabra per-

dida, y el final posee la sublimidad y belleza extática de una sinfonía de Mozart. Pero, en resumidas cuentas, quien nos interesa no es el que recibe el homenaje, sino el poeta Píndaro, cuya personalidad poética nunca decae a lo largo de su obra. Todas sus experiencias quedan transfiguradas en algo único y nos dominan por completo. Alguna vez ataca ciegamente a sus enemigos; alguna vez se enreda en extrañas disculpas sobre sus propios errores. Pero siempre a lo grande. Acata la majestad de los dioses, desde Zeus cuya carroza es el relámpago, hasta Apolo el tañedor de la lira y hasta Afrodita de pies de plata. A sus ojos, Pegaso todavía tiene caballeriza en el Olimpo, e Ixión sigue todavía atado a su cuerda. De tiempo en tiempo se deja decir que todo es vanidad, pero vuelve a los consuelos y esperanzas propios de su temperamento. Ya viejo, escribe un día —y sin duda lo pensó siempre, y vale por epitafio adecuado de su obra—: "Criaturas de un día ¿qué somos? ¿qué no somos? El hombre es una sombra del sueño. Pero cuando baja la luz, don de los dioses, el hombre parece refulgir y sus días son dulces como la miel. Cara Madre Egina, guía a esta ciudad en su viaje hacia la libertad, con la merced de Zeus y del señor Eaco y de Peleo, y del buen Telamón y de Aquiles." Tal es el mundo en que vivió Píndaro. Todo iba bien, si bajaba sobre los hombres la luz divina y, a falta de ella, todavía quedaba recurrir a la protección de los dioses. Placer, gloria y honor iluminan la oscuridad de la vida, y el poeta explica lo que todo ello significa para el hombre. Aun cuando la sociedad que encarnó estos ideales había desaparecido o iba decayendo, él conservó hasta el último instante la fe en los antiguos principios.

Píndaro consideraba con cierto desdén a su joven contemporáneo, Baquílides (504-450 a. c.), sobrino de Simónides, que había aprendido su arte en buena escuela. Sus dieciséis odas nos muestran lo que sucedía con el género coral en otras manos que las de Píndaro.

La mayoría de estas odas recibe el nombre de ditirambos, pero no tienen relación alguna con Dionisos y apenas mencionan su nombre. Fueron escritas para festivales, a menudo atléticos, como las odas de Píndaro. Su estructura también recuerda a Píndaro, pero no su estilo ni su temple. El estilo de Baquílides es límpido y alegre, a menudo parece reflejar las bellezas de Simónides, y resulta naturalmente claro. Su adjetivación es muy feliz y felices sus reminiscencias homéricas. Pero le falta la gravedad pindárica, y en la nota didáctica —no muy frecuente— es un tanto anodino. La gran preocupación del poeta es ser agradable, y lo consigue; una vez al menos, el rey de Siracusa lo prefirió a Píndaro, y le pidió que escribiera la oda a su victoria en las carreras de carros de Olimpia. Culmina en la narración, y a veces tiene aquí momentos geniales. Así cuando cuenta cómo Creso, el rey lidio, se arrojó a una pira, pero fue rescatado por Zeus y transportado por Apolo al país de los hiperbóreos; o bien la cacería del jabalí de Calidón y la muerte de Meleagro. Para su público ateniense, compuso dos notables poemas que se refieren al héroe nacional, Teseo. En uno de ellos, Teseo, engañado por Minos, se arroja al fondo del mar, donde encuentra a las Nereidas danzando, y Anfitrite le obsequia una capa de púrpura. En el otro, nos sorprende con algo único en la poesía griega: un diálogo entre el coro y su director, que habla en nombre de Egeo, el padre de Teseo, mientras su hijo se encamina a Atenas, matando a su paso monstruos y salteadores. Aquí logra crear un ánimo de expectación, y acaba triunfalmente mostrándonos cómo Atenas era la meta y objeto de la jornada del héroe.

Este poema anuncia ya la nueva edad en que el drama pasa a la primera línea. Después de Baquílides y Píndaro, la lírica coral deja de ser una forma por los elementos líricos que hay en el drama, y en parte adulterados en los nuevos tipos del ditirambo, donde las palabras van siendo cada vez más sacrifica-

das a la música, y los excesos bombásticos alardean de estilo grandioso. Los fragmentos de Timoteo (*ca.* 447-357 a. c.), en los *Persas*, muestran los extremos de este vicio. En esta ciénaga de realismo pedestre y de absurdas perífrasis, donde los persas chapurrean el griego y los dientes son llamados "los lucientes y marmóreos hijos de la boca", vemos claramente que el siglo v ha perdido ya el gusto por las austeridades y noblezas de la lírica coral. Ésta, al fin, pertenecía a un mundo más viejo y de mayor sentido ritual.

III

LA TRAGEDIA ÁTICA

En cierta antigua forma de la danza coral, los hombres solían disfrazarse de animales, con la idea de asemejarse a las divinidades y asimilar algo de su poder. Estas danzas seguían usándose cuando ya no respondían al objeto primitivo; y cuando la religión de Dionisos, el dios de las vides, invadió a Grecia hacia el siglo VIII o VII a. c., muchas de aquellas danzas quedaron afectas a su culto, y Dionisos vino a ser el amo de aquellos que, bajo disfraces de chivos, representaban el espíritu de los bosques y la vida silvestre. Era él, en efecto, el dios de las exaltaciones extáticas, y ejerció natural señorío sobre cuantos se sentían en contacto con los secretos de la naturaleza o procuraban indagar los misterios que gobiernan la existencia humana, de la cuna a la sepultura. Los ritos dionisiacos absorbieron en su seno a otros varios ritos de antigüedad inmemorial que se celebraban en las ocasiones trascendentales y solemnes de la vida humana, singularmente los instantes en que parece que nos enfrentamos con los poderes superiores que dictan el sufrimiento y la muerte. En Sición, el tirano Clístenes adaptó al culto de Dionisos los coros tradicionalmente consagrados a Adrasto, el héroe local. Pero ya en Corinto, por 620 a. c., el poeta Arión había organizado los ritos en suerte de coro dramático. El ditirambo o canto de Dionisos pasó de ser una canción improvisada a ser un verdadero himno coral con música y acción mímica. Con el tiempo, el elemento dramático fue desarrollándose, y el director del coro se convirtió en personaje, como en el *Teseo* de Baquílides, y dialogaba en canciones con el resto del coro.

Sin embargo este canto dramático se hubiera mantenido inalterable, a no ser por un juego de circuns-

tancias peculiares. Por la segunda mitad del siglo VI, la gente ateniense comenzó a madurar en su propia índole. Bajo el gobierno de príncipes ilustrados que protegían las artes y hospedaban a los poetas eminentes llegados de otras tierras, aprendió a sentir la literatura como una necesidad, expresión de su íntimo carácter. El gusto público no sólo se había formado y educado al contacto con los forasteros distinguidos, sino en las recitaciones anuales de los poemas homéricos instituidas por Pisístrato, y ya el don creador del ateniense pugnaba por encontrar salida. Y es característico que no la haya encontrado en ninguna nueva forma literaria, sino en las vetustas danzas corales incorporadas al rito dionisiaco. El dios del rapto extático parecía significar el despertar del anhelo artístico, y el canto y la danza que lo celebraban proporcionaron medios perdurables que preservarían para la posteridad los pensamientos y los sentimientos de aquel pueblo respecto a los problemas fundamentales de nuestra especie.

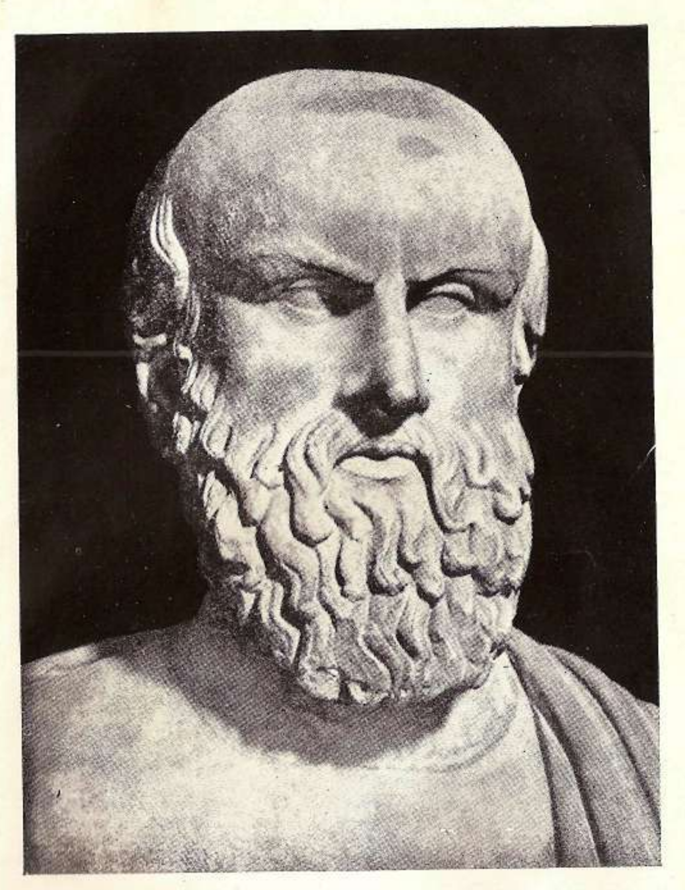
La tragedia ática comenzó su carrera histórica en la primavera de 535 a. c., cuando, en el gran festival de Dionisos, Tespis apareció con su coro de *tragôdoi* o "cabros cantores" y presentó algo como un drama en rudimento. De su obra nada sobrevive, pero consta que era cantada y no hablada, algo como una cantata dramática. La acción era muy sencilla, y sólo el jefe del coro tenía un papel definido. Pero de tan rudos comienzos, el genio ático, mudo hasta entonces, fue alzando su tono poético singular. Durante el siglo V la tragedia es, en Atenas, el arte literario por excelencia; y sus últimos triunfos coinciden con el derrumbe del imperio ateniense. Hasta el fin conservó este teatro la huella de su origen dionisiaco y, tanto en carácter como en estructura, siempre fue cosa diferente de la tragedia del Renacimiento o del mundo moderno. A su asociación con el dios debe la conservación del coro, que siempre siguió expresando nociones propias de la

mente religiosa. Y a ello debió asimismo su no desmentida gravedad. Sin ser invariablemente trágico en el sentido moderno, siempre se refiere a los extremos fundamentales de la vida y la muerte, y especialmente a la relación del hombre con sus dioses. En el origen, había sido una cantata que narraba alguna proeza, pero sin representarla, y se abstuvo en general de mostrar en escena ninguna acción violenta. La muerte o los desastres eran referidos por un mensajero, no acontecían a los ojos de la audiencia. Salvo contadas y notorias excepciones, los asuntos procedían de la saga o leyenda, y se referían a la solemnidad que se celebraba con la representación. La tragedia siguió siendo una forma de la actividad religiosa, aun para los días en que sus creadores habían dejado de creer en aquella religión. A ella confiaban los mayores poetas atenienses la expresión de sus meditaciones más profundas, y en ella el pueblo ateniense reconocía el arte que más hondamente entraba en su conciencia común y más le ayudaba a entender su unidad espiritual.

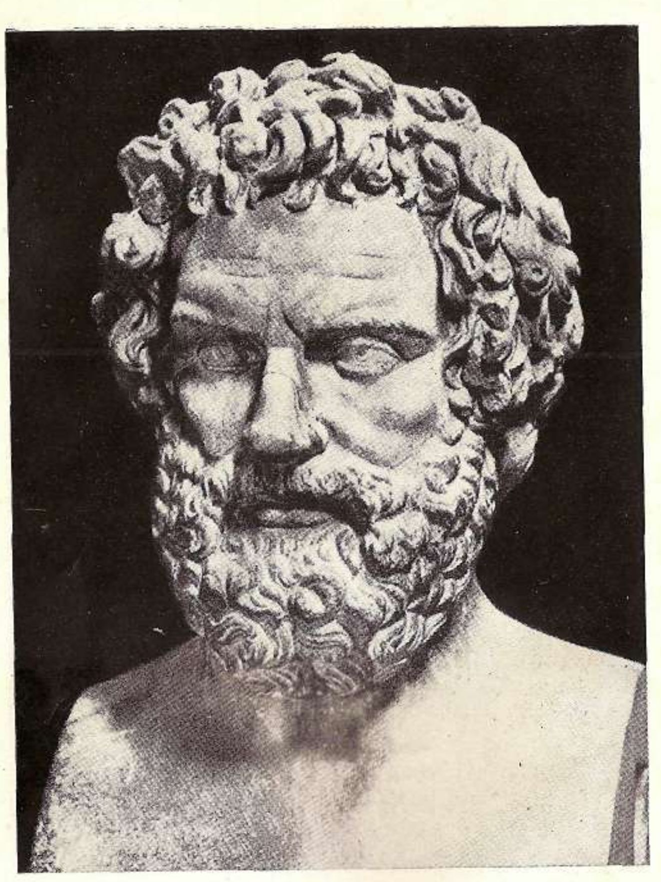
De la primitiva tragedia ática nada ha quedado. Aristóteles dice que consistía en "breves mitos y lenguaje ridículo", y acaso sus actas se parecían a los "milagros" medievales. Las piezas que nos han llegado son obras de los tres grandes trágicos que Grecia reverenció entre todos. El desarrollo del género cubre un siglo, y la variedad de las piezas muestra la capacidad de la tragedia ática. Su cabal apreciación exige un esfuerzo diferente del que aplicamos al entendimiento de la moderna tragedia. La escena única, los muy contados actores, la sublimidad de la lengua en discursos de antemano fijados, los diálogos en que los actores conversan recitando alternadamente un verso cada uno, los complicados cantos del coro, los arduos problemas de religión y moral, y las tersas verdades caseras y sencillas, todo ello mezclado da a la tragedia ática un aire de extrañeza. Pero, tras las exterioridades algo escuetas, palpita un mundo de poesía verdadera, obra

de inteligencias privilegiadas, cuya trascendencia sigue siendo hoy tan honda y universal como en los grandes días del siglo v.

Esquilo (525-456 a. c.) pertenecía a aquella brillante generación que derrotó a los invasores persas entre 490 y 480 a. c. Peleó en Maratón, e hizo recordar este hecho en su tumba, aun olvidando toda mención de su poesía. Contribuyó como ninguno a dar a la tragedia griega su forma definitiva. Aumentó de uno a dos el número de actores; redujo el coro; hizo del elemento hablado algo más importante que la parte cantada. Siempre estaba experimentando novedades, aprendiendo de los demás, perfeccionando su técnica dramática. Componía en grande escala. Su unidad artística no era la tragedia, sino tres tragedias relacionadas por el asunto, o trilogía. A éstas seguía otra pieza semihumorística, donde un tema heroico era tratado con comicidad. Pero de estas piezas, llamadas satíricas porque los coros se disfrazaban de sátiros, nada sobrevive. Esquilo, pues, trabajaba según un plan en que la simple tragedia es parte de un conjunto mayor y se explica con relación a éste. Esta dimensión de la obra todavía queda superada por su excelencia poética. A sus ojos, la humanidad queda transfigurada en un destino trascendente, y todavía allende este mundo heroico se dejan ver ensanches terribles e inesperados. El poeta es un vidente que lanza penetrantes miradas al seno de los misterios creados por los conflictos y los dolores; pero también era un poeta capaz de ver el reflejo de lo universal en los símbolos particulares, configurados en ritmos y en dibujos. No pensaba en abstracciones, sino en vivas imágenes, y cada una de sus palabras muestra la naturalidad con que sus experiencias se vuelcan en poesía. El mundo por él creado es un mundo suyo, tan individual y tan grande como el de Miguel Ángel. Pero jamás dejó que la realidad



Esquilo



Sófocles

se le escapara ni dejó de ser un hijo de su edad, edad de héroes si los hubo.

El más antiguo drama de Esquilo que poseemos, *Las suplicantes,* data de la primera década del siglo v. Es la primera pieza de una trilogía cuyas dos piezas siguientes, *Los egipcios* y *Las hijas de Dánao*, se han perdido. Su carácter arcaico se manifiesta en la importancia del coro, que aún desempeña el papel principal, en la sencillez de la acción, en el reducido número de personajes y en la ponderosa magnificencia del estilo. Las cincuenta hijas de Dánao han huido con su padre de Egipto a su hogar tradicional de Argos, por no casarse con sus parientes, unión que consideran como antinatural. Y la intriga consiste en sus esfuerzos para obtener protección y la llegada de un heraldo de Egipto, quien anuncia la presencia de los pretendientes rechazados. La acción es lenta y los personajes apenas dibujados. Las palabras, aunque sublimes y soberbias, no aciertan por eso mismo a diferenciar una persona de otra, y en el diálogo o cambio de discursos se advierte una extraña rigidez. Con todo, *Las suplicantes* no sólo es obra de poesía, sino gran poesía dramática. Hay verdadera emoción cuando las suplicantes piden a Zeus que las liberte o se estremecen de horror antes las amenazas del heraldo. Pero el nervio y atractivo de la pieza está en el tono palpitante y exaltado que levanta todas y cada una de sus palabras. Si la acción es escasa, hay pasión y ternura a manos llenas; y si es algo escueta y elemental, está cargada de íntimo sentido dramático. Los versos parecen dictados por el sentimiento mismo del ansia y la tortura que doblegan a los personajes.

El meollo de *Las suplicantes* está en su problema ético. Esquilo revela ya su capacidad de encontrar drama y poesía en las abstracciones de la moral. Las mujeres que pretenden escapar al matrimonio son tan censurables como los egipcios que intentan sujetarlas por la violencia; y parece que, en la continuación de la

trilogía, Esquilo da su aprobación a una sola mujer, Hipermnestra, quien cede a su instinto de mujer y viene a ser la abuela de los reyes de Argos. El conflicto es hondo y enmarañado, y Esquilo lo trata con rectitud y simpatía. En los motivos encontrados el poeta reconoce que hay una lucha tan grave como apasionadora. Porque, dondequiera que caigan el error o el acierto, ellos afectan en definitiva a seres humanos. No escapa a su mirada profética el hecho de que tal conflicto compromete los temores y los anhelos humanos, y éstos constituyen su verdadero tema. Sin duda que de antemano tiene preparada su solución, pero como buen poeta y dramaturgo, la guarda hasta el fin y deja que la obra oscile entre los secretos y desacuerdos del alma.

De *Las suplicantes* a *Los persas*, pieza representada en 472 a. c., hay una laguna. *Los persas* es obra notable por muchos conceptos. Trata de un asunto casi contemporáneo: la batalla de Salamina, que había acontecido ocho años antes, y la pieza se presenta como unidad aislada, sin trilogía. La escena es en Susa, capital de Persia, donde los Ancianos y la Reina Madre aparecen llenos de presentimientos sobre la fatalidad que amenaza a Jerjes y a su ejército. Un mensajero, en efecto, anuncia su derrota en Salamina; y el espectro del gran rey Darío aparece para profetizar peores calamidades. Llega, a esto, el fugitivo Jerjes, y la obra acaba con sus lamentaciones y los llantos del coro. No es, pues, una obra trágica en el sentido moderno. Su objeto es celebrar la heroica victoria ateniense y describirla. Los discursos de los mensajeros son espléndidos; como que el autor tenía experiencia personal del caso, y no hay asomo de aquella exageración que afea tantos versos marciales. Los mensajes son verdaderos peanes en loor de la vencedora Atenas. Pero Esquilo es ecuánime para el enemigo y le concede grandeza en la derrota. La anciana reina es digna y noble, y el espectro de Darío tiene la majestad que co-

rresponde a un gran rey. Aun las lamentaciones de Jerjes parecían sin duda a los griegos más varoniles de lo que a nosotros nos parecen.

El éxito de *Los persas* reside en su estilo y temperatura. Las imágenes majestuosas y arcaicas de *Las suplicantes* dejan aquí el sitio a un modo más plástico y personal. Los magníficos versos poseen una efectividad inmediata y nos transportan a la atmósfera triunfal de las luchas por la libertad de Grecia. El estilo sostiene el temple heroico, y aunque la belleza del final haya perdido algo sin su música, la pieza alcanza una emoción suma con aquel derrumbamiento de una orgullosa potencia. Aquí Esquilo ha extraído poesía del viejo tema de la arrogancia humana aniquilada por los dioses, y deja que sus versos lo hagan sentir sin necesidad de subrayar la consecuencia moral.

En el *Prometeo encadenado*, Esquilo olvida a los hombres por los dioses. La escena, en los desiertos de Escitia, donde no hay figuras humanas. El Titán Prometeo ha ayudado a los hombres a robar el fuego del cielo, y el nuevo dios, el joven Zeus, lo sentencia a ser encadenado en una montaña. La pieza es la primera de una trilogía y se abre en el momento en que Hefesto y la Fuerza clavan a Prometeo en la roca. Al quedarse solo, éste exclama:

"¡Oh divino éter, y alígeras auras, y fuentes de los ríos, y perpetua risa de las marinas ondas; y Tierra, madre común, y tú, ojo del Sol omnividente: Vedme cual padezco, dios como soy, por obra de los dioses!" *

En su soledad, es visitado por el coro de las ninfas Oceánidas, por el Océano mismo y por la errabunda Io. A todos ellos les anuncia el futuro y les cuenta lo mucho que ha hecho por el hombre, quejándose de la crueldad de Zeus. Declara saber a ciencia cierta que a la postre Zeus será derrumbado y confiesa poseer el secreto de que depende el destino del dios. Her-

* Trad. F. S. Brieva Salvatierra.

mes, que lo escucha, le exige su secreto. Como Prometeo se rehusa a decirlo, es precipitado en el Tártaro, en medio de un inmenso cataclismo y terremoto.

El *Prometeo encadenado* es una de las obras más inspiradas de la humanidad. Se mueve con facilidad en un mundo trascendental donde las perspectivas son mayores y más claras que en la tierra misma. Prometeo es la personificación del espíritu, que acepta el sufrimiento a cambio del bien que puede hacer y su orgullo indomable, en vez de alejarlo, nos lo hace todavía más simpático. Su carácter se destaca por contraste con el gárrulo y contemporizador Océano y con la torturada y delirante Ío. Sus elocuentes discursos son magníficos argumentos para justificar su conducta. Nos demuestran que su triunfante adversario, Zeus, no pasa de un ingrato y, como todo tirano joven, abusa de su poder. Nuestras simpatías y aun nuestro juicio ético caen de su lado y no del de Zeus; y cuando Shelley escribió su *Prometeo libertado* para predecir la caída de Zeus, no hizo más que seguir la senda ya trazada por Esquilo. Pero es inconcebible que en el perdido *Prometeo libertado* de Esquilo la conclusión haya sido la misma. El poeta antiguo más bien parece haber propuesto una reconciliación entre Prometeo, algo domado ya por el sufrimiento, y Zeus, dulcificado a su vez por sus largos siglos de gobierno. El conflicto se establece entre dos causas igualmente rectas: el mejoramiento de la humanidad y la necesidad del orden. Esquilo había presenciado el auge del imperio ateniense, y sabía que toda consolidación del poder implica el sacrificio de algunas cosas buenas. Creía que aun los dioses pueden aprender y perfeccionar sus métodos. Y por eso concibió una reconciliación final entre los dos poderes opuestos.

La siguiente obra de Esquilo que conservamos vuelve a la edad heroica. En 467 a. c., dio a la escena una trilogía sobre los pecados y calamidades de la casa de Lábdaco. De esta trilogía sólo nos queda la tercera

tragedia, *Los siete contra Tebas.* Aquí los dos hijos de Edipo se matan mutuamente en combate, lo que pone término a la raza maldita. Pero en la pieza, la maldición queda como plano de fondo. Etéocles, el hijo que defiende a Tebas contra su hermano, es prototipo de guerreros y es un grande hombre. Es el jefe, y casi el personaje principal. Anuncia la inevitable guerra; se mofa del coro de mujeres, por la cobardía con que acoge la noticia, y toma las medidas del caso para prevenir todas las posibles vicisitudes. La mayor parte del drama consiste en escenas en que se le ve dictando órdenes; y aunque en ellas hay poca acción, poseen tales escenas una belleza dramática y descriptiva. Al fin, Etéocles sale a defender la ciudad y a combatir a su hermano, y poco después averiguamos que ambos han muerto. Tal vez aquí acababa el drama, y la escena siguiente, que nos lleva a la amenazante sentencia de Antígona, parece una adición ulterior, destinada a conectar la conclusión de Esquilo con las de Sófocles y Eurípides.

La estructura de *Los siete contra Tebas* es arcaica. La serie de escenas inconexas posee el rudo encanto de la escultura primitiva y de las pinturas en los vasos. El drama, con todo, se sostiene por la carga de imaginación que por todas partes rezuma. Etéocles es vástago de una raza maldita, y con su muerte y la de su hermano llega a término la maldición. Pero Esquilo no hace de su héroe un mero juguete del destino, sino que su héroe, por su propia deliberación, se encamina arrojadamente hacia su fin. La herencia no ha afectado un punto su carácter. Él sabe bien que, si no libra batalla contra su hermano, la ciudad entera será esclavizada. No vacila, pues, y acepta su propia muerte.

En 458 Esquilo presenta su última obra, la *Orestía,* que consta de tres piezas: *Agamemnón, Las coéforas* (portadoras de libaciones) y *Las Euménides.* Tal es la única trilogía completa que conservamos de Esquilo,

y que Swinburne considera "en conjunto, como la obra espiritual más alta hecha por el hombre". En ella, Esquilo se nos muestra en la plenitud de su fuerza, aun cuando todavía en proceso de aprendizaje, puesto que adopta el actor suplementario y la decoración pintada recién traídos por Sófocles. A la edad de sesenta y siete años, Esquilo todavía acepta las novedades y las incorpora a su manera. La *Orestía* nos revela con nitidez sus métodos y nos permite ver el despliegue cabal de sus efectos dramáticos en la gran escala de la trilogía.

También aquí se trata de una culpa hereditaria. En el primer drama, Agamemnón regresa victorioso del sitio de Troya y halla la muerte a manos de Clitemnestra su esposa. En *Las coéforas*, su hijo, Orestes, venga la muerte de su padre matando a su madre. En *Las Euménides*, es exculpado y purificado de su crimen. Cada tragedia posee su unidad propia, pero hay una unidad superior que a todas las conforma magistralmente, y el tema común es la sangre con que se rescata la sangre derramada. Tal problema queda absorbido en el conjunto artístico. Los personajes lo ilustran mediante su conducta y sus actos, y no son meras abstracciones simbólicas. Son individuos responsables de su destino, y el conflicto que padecen resulta del encuentro de sus voluntades contrastadas. Las lecciones que de ello se desprenden quedan confiadas a las explicaciones de los coros, portavoces del sentir personal del poeta, o bien van como transportadas en las reflexiones y sentimientos que los hechos sugieren.

Estas tres tragedias son más patéticas que las demás piezas esquilianas. El *Agamemnón* se inicia con la escena en que el vigía, en lo alto del palacio, espera la fogata que ha de anunciar la caída de Troya. Diez años ha pasado en su acecho, y cuando al fin descubre a lo lejos la luminaria, su alegría sólo dura un instante, porque conoce los abominables secretos de la casa y sabe del culpable amor entre Clitemnestra y Egisto,

durante la larga ausencia del esposo. El coro, entonces, nos habla de la sospecha y de la retribución de la falta, suspendida como amenaza; y el ostentoso descaro de Clitemnestra mitiga el temor sin disiparlo. Llega Agamemnón, y Clitemnestra lo hace pisar tapetes de púrpura, a pesar de la moderación recomendable a los conquistadores. Al entrar en su palacio, Casandra la cautiva predice su muerte en una escena de desbordado patetismo. Después, se oyen los gritos del rey moribundo, y Clitemnestra aparece y cuenta lo que acababa de hacer.

En las soberbias escenas del *Agamemnón,* Esquilo logra los efectos trágicos más auténticos. *Las coéforas* comienzan por el encuentro y reconocimiento entre Orestes, desterrado desde su infancia, y su hermana Electra. La escena es sencilla y exenta de las exageraciones y artificios que encontramos en dramas posteriores. La sigue un largo dúo antifonal en que Orestes y Electra invocan el espectro del padre y le piden ánimos para la venganza. A pesar de la intensidad poética, la escena parece poco dramática mientras no se entiende que sólo mediante una ayuda sobrenatural Orestes puede atreverse a matar a su propia madre. Y entonces, la catástrofe se precipita. Orestes se enfrenta con su madre, y tras un cambio de palabras tan breve como doloroso, le da muerte. El esfuerzo ha sido excesivo para él y, a punto de perder la razón, sólo tiene tiempo de declarar que ha obrado según la estricta justicia.

El problema implícito en el drama es el mostrar si Orestes ha obrado bien, en efecto, y si es así, qué término puede haber para la sangre que llama a la sangre. Las dos primeras piezas plantean el caso mediante los actos de los personajes y los comentarios del coro. En *Las Euménides* aparece la solución. Las Furias, azuzadas por el espectro de Clitemnestra, reclaman la muerte de Orestes. Éste, confiado en el amparo de Apolo, se presenta ante el tribunal, y es ab-

suelto. Y la trilogía acaba con un himno triunfal en que se anuncia que las Furias se han transformado en deidades protectoras de Atenas. Sin duda, la conclusión es más religiosa que ética. Las Furias pertenecen a un orden vetusto del mundo, orden que declina al advenimiento de las nuevas deidades, Apolo y Atenea, los patrones de Atenas. Pero las Furias aún no han sido desposeídas. Como que son las tradicionales guardianas de la ley, y su ayuda es más urgente que nunca, aun cuando ya las concepciones antiguas aparezcan más dulcificadas.

En la *Orestía,* Esquilo es ya un verdadero dramaturgo. Ha superado la etapa de las limitaciones líricas o recitativas, a que pertenecen sus obras anteriores. Ahora presenta en escena una sucesión de acciones violentas, y acomoda a ellas su lenguaje. El moribundo Agamemnón se expresa en gritos sencillos y terribles; el vigía usa figuras del coloquio familiar; las sentencias de Orestes se embrollan cuando se apodera de él la locura. El estilo no ha perdido su habitual vigor, sino que es ahora más flexible y sigue más dócilmente las necesidades de la situación dramática. Evolución semejante puede apreciarse en los personajes. Ya no son meros ejemplares de la grandeza heroica. Cada palabra de Clitemnestra corresponde a su carácter, que ni después de morir abandona su orgullo y su crueldad peculiares. Aunque más dura e imperiosa que Lady Macbeth, tiene momentos de ternura, se acuerda de su hija sacrificada, titubea a presencia de su hijo, pero la sed de venganza la ha convertido en asesina. Los personajes modestos, el Vigía, la Nodriza de Orestes —a la vez gárrula y conmovedora—, Electra misma, hija solitaria que rumia a solas la deshonra de su casa, son auténticos y reales. Esquilo acierta a crear bellos efectos aun con la situación en que coloca a sus personajes. Nada sabemos del Heraldo que anuncia la llegada de Agamemnón: sus solas palabras manifiestan de modo cabal el ánimo que sucede a

una difícil proeza, cuando la memoria parece poetizarlo todo y el hombre se siente dispuesto a morir. Casandra, junto a la puerta de Agamemnón, le anuncia a un tiempo que él y ella morirán en breve, y no hace falta más para que su personalidad se nos revele íntegramente. Su situación trágica se basta sola para ello, y sus últimas palabras son el mejor comentario:

> ¡Menguada vida humana! En la fortuna
> es sombra nada más; y en la desgracia,
> pintura frágil que una esponja borra.

Esquilo se adueña de la cantata y la hace tragedia, a la vez que adecuado vehículo de su experiencia imaginativa. Había meditado profunda y originalmente en el destino humano, y sus dramas eran el espejo de sus meditaciones, meditaciones sobre la criatura humana, a la luz de una ancha visión. Su mirada era tan segura, y su juicio tan humano que sus figuras nunca son muñecos. Arrastradas en un plan cósmico, siempre son individuales y siempre están vivas, sin perder un punto su elocuencia o su vitalidad. Hasta se siente que participan en la edificación de sus propios destinos. Escogen con libertad, y de aquí depende su porvenir. Esquilo es un libertador, que resuelve las discordias religiosas sin mirar la religión misma. Su religión lo hizo poeta, y su incomparable don verbal, sus sorprendentes y vigorosas metáforas, sus raptos súbitos o inesperadas rigideces, sus momentos de gracia o ternura, su facilidad en el manejo de lo sobrenatural y lo terrorífico, eran otros tantos presentes de la divinidad que hablaba por sus labios, convirtiéndolo en instrumento de su revelación.

Sófocles (495-406 a. c.), todavía niño, tuvo ocasión de cantar en el coro de acción de gracias por la victoria de Salamina. Su existencia coincide con los mejores días de Atenas, y muere antes de que esta ciudad sea

vencida. En su vida y su obra, ha venido a ser un símbolo de la era de Pericles, y en muchos sentidos la representa legítimamente. Hombre de opiniones moderadas, respetuoso de la religión y la moral, vivió en armonía con su época, amigo de los poderosos y respetado por todos. Pero, además, era un poeta, un continuador de Esquilo, en cuanto representaba en el teatro los extremos de las relaciones entre el hombre y los dioses. La forma tradicional le resultó adecuada, y aunque introdujo reformas técnicas, se contuvo siempre en los límites de su arte y observó cuidadosamente el tono aceptado de la tragedia. No fue de su gusto la trilogía, y prefirió la escala menor del drama aislado. Aumentó el número de actores y ensanchó el campo de la acción dramática. Acentuó los perfiles del carácter y el alcance de los motivos. Pero respetó la línea de la tradición y por eso es el propio continuador de Esquilo.

Sófocles evolucionó a través de diferentes etapas, pero de su primera obra, en que la influencia de Esquilo es perceptible, apenas algo se conoce. Los fragmentos de una pieza satírica, *Los sabuesos*, trata del robo de los toros de Apolo por Hermes y presenta a los dioses empeñados en rivalizar de ingenio entre las ninfas y los carboneros de Arcadia. Pero el primer drama completo que nos queda es el *Ayax*, donde, a despecho de ciertas crudezas, podemos afirmar que Sófocles encontró ya su camino. Su asunto es el conflicto de un grande hombre con su destino. El héroe, Ayax, ha sufrido una injusticia por parte de los capitanes aqueos. En un rapto de locura, da muerte al ganado de éstos, creyendo acabar con sus enemigos. Al recobrar la lucidez, se considera deshonrado y se suicida. Toda nuestra simpatía está con él, pero conforme al juicio tradicional Sófocles deja bien claro, desde el principio, que el héroe es culpable de desacato a los dioses y, en tal virtud, será castigado. Tal consideración ética no impide el que Sófocles presente a Ayax como digno de

simpatía y lo haga hablar en términos nobilísimos sobre los agravios de que ha sido víctima. Hay un patetismo legítimo en el derrumbamiento de su personalidad y en los consecuentes sufrimientos de su esposa y su hijo. Pero Sófocles para nada intenta justificarlo ni sublevarse contra la sentencia dictada por los dioses. Su actitud es perfectamente ortodoxa.

La pieza no acaba con la muerte del héroe; la tercera parte final se emplea en una disputa sobre su cadáver, cosa a nuestros ojos extravagante, pero indispensable en esta historia para el modo de ver de los griegos. La carrera de un hombre sólo acaba con su inhumación, y si el difunto Ayax había quedado deshonrado en efecto, había lugar a una conclusión penosa. Sófocles, da término a la ingrata historia convirtiendo a Odiseo, el principal enemigo de Ayax, en abogado de sus honras fúnebres. La animadversión que Odiseo le tenía no va más allá de su muerte, y la pieza acaba entre los consuelos del perdón y el honor concedidos al desaparecido. Aun así, el *Ayax* nos resulta un tanto remoto. Posee momentos de inolvidable belleza y el gran poeta se revela cuando Ayax habla de lo efímero de todas las cosas y dice adiós a la existencia terrestre. Pero la estructura de la obra es algo desmañada y la querella sobre el cadáver tiene un tono grosero. Hasta aquí, Sófocles parece mayor poeta que dramaturgo. Aún no ha aprendido a armonizar su estilo con los requerimientos dramáticos de la acción que presenta, creando así una perfecta unidad ética y artística.

En la *Antígona* (442 a. c.) los elementos en conflicto han sido dominados del todo. En esta tragedia, donde chocan la ley divina y la ley humana, Sófocles ha logrado superar el criterio ortodoxo, que aún priva en el *Ayax*, alcanzando una nota más humana y trágica. Antígona se dispone a enterrar a su hermano muerto, a despecho del edicto de Creonte, su pariente, que le niega todos los ritos fúnebres como castigo a su traición. Por esta desobediencia, Antígona incurre en la

pena de muerte. Y es que también ella ha caído en la culpa de desacato, según se lo dice su hermana, encarnación de la feminidad ordinaria. Pero Sófocles ha descubierto ya en la tragedia un resorte más potente que el mero sentimiento del desacato. Y la *Antígona* resulta expresión de un contraste, acaso inconciliable, entre dos especies del bien. Pues no puede haber transacción entre las pretensiones de Creonte, que sostiene la ley y el orden, y las de Antígona, que está por los principios imborrables y no escritos de la piedad celeste. Antígona es castigada por su desobediencia; pero con su muerte, Creonte pierde a su hijo y a su esposa, y aun su orgullo y su propio corazón quedan rotos. Si en este castigo de los dioses ha habido justicia, no así en el de Antígona. Sófocles ha comenzado a comprender que la esencia de la tragedia está en un conflicto y una pérdida, y aunque el saber que el sufrimiento es merecido sirve de alivio en cierto modo, el choque trágico no puede anularse.

La *Antígona* está construida con arte consumado. Comenzamos por sentir que Antígona tiene una devoción excesiva para el muerto y es algo áspera para con su pusilánime hermana. Pero gradualmente se nos va humanizando. Su certidumbre parece vacilar. Acumula razones para justificar su acto, algunas morales, otras de íntima ternura. Al enfrentarse con la muerte, casi pierde el valor y piensa en todo lo que se le va con la vida. Después de todo, es mujer. Y conforme aumenta nuestra simpatía hacia esta mujer, disminuye nuestra simpatía por Creonte. Éste al principio no es más que el gobernante empeñado en restaurar el orden de una ciudad revuelta. Ahora, el desafío de Antígona revela los peores aspectos de Creonte. Ya no obra por principio, sino por orgullo, desoyendo los moderados consejos de su hijo y las graves advertencias del profeta Tiresias. Y cuando llega la hora de su castigo, no podemos menos de sentir que lo ha merecido cabalmente. Y sin duda ésta fue la intención de

Sófocles. Los cantos del coro examinan los extremos de la cuestión y explican su significado general. Cuando Antígona desobedece a Creonte, el coro entona un himno para cantar la astucia y la grandeza del hombre. Y cuando Hemón, enamorado de Antígona, argumenta con su padre, el coro emprende la loa sobre el "Amor invencible en los combates". Y el punto de estrecho legalismo pasa, de lo presente y lo particular, a asumir un sentido universal y perdurable.

En sus *Traquinias* Sófocles abandona toda relación de la tragedia con la idea de castigo, y emprende nuevas rutas. En esta historia de la joven Deyanira, que incautamente causa la muerte de Héracles, su esposo, por el desmedido afán de conservarlo suyo, y al fin acaba suicidándose, Sófocles trata un asunto verdaderamente trágico, y procura la solución mediante las emociones religiosas. Deyanira está dibujada con exquisitez y sutileza. Su lucha interior de celos y ternura, su ansiedad por recobrar el amor del esposo, esposo a quien apenas conoce por otra parte, son verdaderos triunfos del arte de Sófocles. Ella nada ha recibido de Héracles, y este mismo, ante la noticia de la muerte de Deyanira, no tiene una sola palabra de piedad. Hasta aquí el drama es enteramente humano y natural, escrito con extremo cuidado y conocimiento. Pero cuando el horror llega al colmo, cuando ha sobrevenido la muerte de Deyanira y Héracles se revuelve entre las torturas de la fatal túnica de Neso, el tono cambia. Héracles comprende que se acerca a su fin, y al fin de todos sus trabajos. En palabras de creciente confianza y que muestran un cabal dominio de sí propio, ordena a su hijo que prepare su pira funeraria en el Monte Eta. Se dispone a cumplir el oráculo que ha predicho su muerte, y nada puede ya detenerlo.

Semejante conclusión es extraña, y el transportar así el interés dramático de Deyanira a Héracles parece cosa desmañada. Pero ello obedece a un plan. Héracles

es la encarnación de la virilidad heroica, sobre cuya existencia los dioses se han complacido en acumular fardos y fatigas. De aquí que se mantenga más allá de los ordinarios contornos de lo humano, y aun más allá del dolor de su pobre esposa. Pero los griegos saben que, al fin y a la postre, fue recibido entre los dioses; y, cuando Sófocles nos prepara para presenciar su muerte, sabe que se trata de una apoteosis, de una recompensa por las muchas penas que el héroe ha padecido. Tal recompensa parece atenuar aun los tintes trágicos de la muerte de Deyanira. Su tremendo error, después de todo, más que un error resulta una parte del plan divino para liberar a Héracles de sus penalidades. Sófocles encuentra, pues, la solución en este tránsito del héroe hacia la divinidad, acontecimiento cuyos extraños medios caen fuera de la censura humana.

Con todo, la conclusión no es completamente satisfactoria. El hombre es, en Sófocles, más intenso que el moralista, y *Las traquinias* acaban con una nota de interrogación y casi de queja. El vástago de Héracles y Deyanira habla de las muertes y sufrimientos acontecidos, y dice: "*En ninguno de ellos hay más que una* cosa: Zeus." Se diría que Sófocles, en su aceptación de la voluntad divina, no aparece aquí tan satisfecho como cuando escribió el *Ayax;* se diría que no le basta apelar a la fe. Queda un humor de discordias no resuelto, un sentimiento de la injusticia de los dioses. Nos ha presentado el conflicto entre los dioses y el hombre, y las conclusiones no parecen satisfactorias. Aunque se conserva religioso hasta el fin, y profundamente respetuoso de las ceremonias y los cultos de Atenas, cada vez parece percatarse más de que la explicación ortodoxa del sufrimiento es estrecha y cruel, y se deja fuera todo el calor de la simpatía por lo humano. En los dramas posteriores a *Las traquinias* recorre las zonas sensibles de la situación trágica, y siempre da

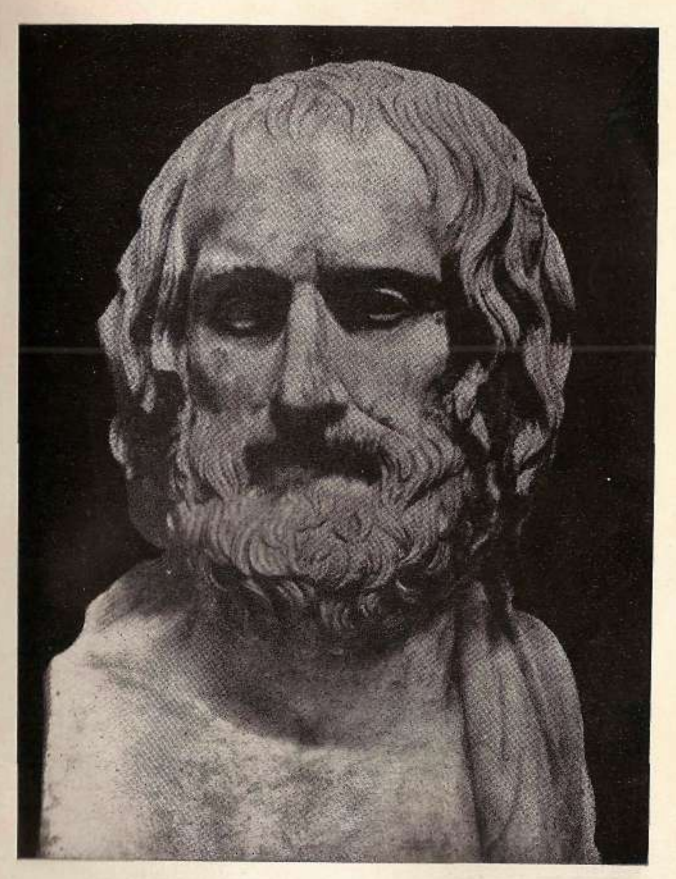
con un choque entre el hombre y su "circunstancia". Nunca nos lo explicó abiertamente, y dejó siempre las vías divinas en postura de actos injustificados. Su verdadera solución es una solución de poeta. Se dio cuenta de que, en las garras del inevitable desastre, el hombre alcanza la cima de su nobleza; y con eso se conformó.

El resultado de estos cambios íntimos en su visión de la tragedia se aprecia claramente en su *Edipo rey*. Escrita esta obra a los comienzos de la guerra entre Atenas y Esparta, refleja los funestos días de la plaga que devastó a Atenas. Es íntegra y esencialmente trágica; es la historia de un grande hombre perseguido y al fin atrapado por la fatalidad. Admirada por Aristóteles como la tragedia perfecta, posee una originalidad singular, y en cuanto al argumento o el estilo, los caracteres o la poesía, nunca fue superada. Edipo ha sido advertido por un oráculo de que habrá de casarse con su madre y dar muerte a su padre. Hace cuanto puede para huir de semejante destino, y al fin y a la postre, años más tarde, descubre que no ha hecho más que cumplir los avisos del oráculo. La pieza se refiere a este descubrimiento de la espantosa verdad y al rapto de dolor que lo lleva entonces a arrancarse los ojos. Sófocles no pierde un instante el tacto al acelerar los acontecimientos que desembocan en la tremenda catástrofe. Cada escena es una etapa que acerca a Edipo un paso más, y aun los aparentes paréntesis de esperanza están preñados de desastres latentes. El grande hombre, ingenioso y bravo, honesto como pocos, es arrastrado por su propio carácter a investigar más y más, y cuando al fin da con la verdad, su ánimo se quiebra y, horrorizado, se ciega a sí mismo.

En el *Edipo rey* Sófocles ha hecho una tragedia en el sentido moderno. Edipo tiene sus fallas o, al menos, posee los defectos de sus extremadas calidades. Su temperamento violento y su autoritaria rapidez para la acción acaso lo marcaban ya como víctima señalada.

pero la calamidad que cae sobre él es del todo inmerecida y él no hubiera podido evitarla. Aun al cegarse a sí mismo, rasgo que no deja de chocar en la sensibilidad griega, ha sido dictado por el anhelo de escapar al intolerable peso de una culpa casi física. Es esencialmente trágico por cuanto, en su lucha contra accidentes insuperables, revela toda su nobleza y, sin embargo, queda vencido. Los demás personajes están adecuadamente trazados para acompañarlo: el viejo vidente Tiresias, deseoso de ocultar la verdad, pero obligado a confesarla; Creonte, convencional y honorable; Yocasta, profundamente femenina, que sólo sueña en la felicidad de Edipo, sea cual fuere la verdad. Y todos ellos quedan presos en aquella red de horrores mortales. La pieza comienza con las imploraciones del pueblo que, azotado por una plaga, pide ayuda a Edipo, y acaba con el instante en que éste se encuentra ciego, desposeído de sus hijas y enfrentado con el destierro. Pero acaso el momento culminante de ésta, como en general de todas las tragedias griegas, sea el reconocimiento, es decir, cuando Yocasta se da cuenta de que está casada con su propio hijo, y se dirige al palacio dispuesta a suicidarse y diciendo: "¡Ay de mí, maldita, que tal nombre, y nunca otro más, es mi nombre!"

Los tristes años de la guerra dejaron diferentes huellas en la *Electra*. El asunto es el mismo de *Las coéforas* de Esquilo; pero Sófocles lo trata a su modo. Para él, la figura principal no es ya Orestes, sino su hermana Electra. En su amargura y su soledad, su rumia de las pasadas calamidades y sus esperanzas por el regreso de su hermano, Sófocles encontró el pulso de su drama. La acción se refiere a la noticia de la muerte de Orestes, su llegada y la venganza que toma de Clitemnestra y su amante. El drama está escrito con gran brío, y en la escena en que Electra llora sobre las supuestas cenizas de su hermano alcanza una emoción honda y vigorosa. Sófocles no intenta para nada rivalizar con Esquilo en aquella su manera de proyectar tras-



Eurípides



Máscara trágica griega

cendentales conclusiones. Toma la historia tal como la encuentra en la saga o leyenda tradicional. No le importa tanto la significación ética cuanto las reflexiones y sentimientos de las figuras. Dado el tema, esto hasta parece al principio un tanto cruel. Ni Clitemnestra ni su amante parecen ser tratados con objetividad y desprendimiento. Lo cierto es que, con la creciente barbarie de la guerra, Sófocles ha acabado por entender el afán de venganza y la dureza de corazón que vienen del mucho meditar los agravios sufridos. En Electra ha muerto ya todo amor para su madre; y en Orestes, la sed de venganza ha sido exaltada en devoradora pasión por la vieja servidora que lo ha criado para tal venganza. El drama es un estudio de estas oscuras pasiones. Es un drama casi objetivo, libre de intenciones religiosas o éticas. Sófocles parece haberse preguntado a sí mismo por qué sucedió todo aquello, y haber escrito su drama como una respuesta.

Sófocles siguió escribiendo hasta la extrema vejez, y quedan dos dramas para mostrarnos que, después de los ochenta, sus dones no habían flaqueado. El *Filoctetes*, representado en 409 a. c., no tiene un final trágico, pero se desarrolla en trágicas perspectivas. Es un estudio vívido, palpitante y doloroso sobre tres caracteres en conflicto íntimo y en conflicto unos con otros. Es la historia del intento de traer a Troya al héroe Filoctetes, abandonado por diez años en una isla desolada. En el carácter de Filoctetes, Sófocles nos revela una nueva fase de su arte. El solitario y abandonado personaje, cuya vida aparece quebrantada por enfermedades y continuas dificultades, es todavía un grande hombre, noble, generoso y honorable. Pero se ha pasado años haciendo amargas reflexiones sobre los agravios recibidos, y mal podría olvidar o perdonar el daño que le ha hecho Odiseo. El tema del drama es el intento de Odiseo, a través de Neoptólemo, hijo de Aquiles, para comprometer a Filoctetes mañosamente y hacerlo ir a Troya. Odiseo mismo aparece endurecido por la gue-

ira. Entiende de razones de Estado, y casi de nada más, y a ellas sacrifica, si es fuerza, honor y caridad. Apela a la ambición y al sentimiento del deber de Neoptólemo, y por algún tiempo todo va bien. Neoptólemo se muestra muy dotado para los embustes, y está a punto de persuadir a Filoctetes, cuando todo se viene abajo. La amistad abierta y confiada de Filoctetes conmueve al joven guerrero, quien de repente le confiesa toda la verdad. Su nobleza natural triunfa de su ambición y de su sentido de la disciplina. Y entonces los tres caracteres se ven enfrentados en un conflicto insoluble. Filoctetes sabe que Odiseo lo necesita, y no quiere ceder un punto en sus sentimientos hostiles. Odiseo maldice y se desespera en vano, pero es impotente; y nada puede ya domeñar la reavivada simpatía humana de Neoptólemo, que ha prometido amistad a Filoctetes y sostiene su palabra. Sólo la intervención divina desata este conflicto.

Acaso el *Filoctetes* no sea una obra enteramente feliz. La conclusión viene a ser como una confesión de que la intriga no admite ya salida por los caminos ordinarios. Pero, entre todos los dramas de Sófocles, éste revela mejor que ninguno la fina intuición psicológica del poeta y su capacidad de abarcar las tempestades que agitan a las naturalezas superiores. A estos elementos dramáticos queda sacrificado casi todo lo demás. No hay discursos de mensajeros, y los cantos de los coros no tienen mucha importancia. Cada verso parece calculado para ir trazando la situación dramática en que los personajes se van enredando, y cada verso cuenta. En este mundo de iracundas pasiones y de encontrados intentos, Sófocles encuentra emoción y tragedia auténticas. El honor es amenazado por el interés o corroído por largos agravios. La degradación y miseria creadas por la guerra nos dan el plano de fondo sobre el cual se mueven las torturadas figuras, y aun cuando el final es en cierto modo feliz, y las palabras de ira se aquietan al fin en una calma divina,

nos quedamos con la impresión de que Sófocles una vez más ha sido arrastrado por su asunto y ha encontrado en la vieja fábula ciertas especies oscuras y dañinas que no admiten una justificación ortodoxa. El poeta se ha aplicado singularmente a trazar sus caracteres y los sentimientos de los personajes, con implacable análisis y un hondo sentido de los valores trágicos, que anulan y borran la moral tradicional de la historia.

En su último drama, *Edipo en Colono*, Sófocles trata en parte de pasiones semejantes a las del *Filoctetes*, pero les da un tratamiento diferente. El anciano y ciego Edipo ha llegado al Ática, sabedor de que aquí se encuentra el sitio final de su reposo, y que la influencia benéfica de sus restos protegerá para siempre a Atenas. A pesar de la devota compañía de sus hijas y de la caballerosa acogida que le dispensa Teseo, rey de Atenas, Edipo no deja de encontrar obstáculos en este término de su jornada; y toda la primera parte del drama nos muestra el horror del pueblo a su presencia, y cómo Creonte, mediante el fraude y la violencia, trata de ganar para Tebas, arrebatándola a Atenas, aquella protección sobrenatural. Pero estas feroces escenas quedan trascendidas en el milagroso final, donde Edipo, sin guía alguno que lo conduzca, escucha una voz del cielo, adelanta a solas, y entra en la tierra, confiado e invisible. Su cuerpo, pues, ha de descansar en Colono, y Sófocles ofrece a Atenas esta idea consoladora, en los últimos días de la Guerra Peloponesia, como para distraer la atención pública de los dolores presentes, invitándola a meditar en la dulzura del campo y en sus inmemoriales tradiciones sagradas.

En esta obra, Sófocles muestra muy a las claras que Edipo no es culpable de sus actos horrendos y que su expulsión de Tebas no es más que una incalificable crueldad. Su muerte es el alivio de sus sufrimientos, y acaso Sófocles encontró en este punto la solución al extremo que toda su vida lo venía perturbando: a través del dolor, y aun a través de las injusticias pa-

decidas, el grande hombre se convierte en dios. Pero el drama propone todavía otras cuestiones más profundas. Las ásperas escenas en que Edipo reconviene a Creonte o maldice a su propio hijo, Polinices, se explican por la misma lealtad y el sentimiento de camaradería que Sófocles tenía en tanta estima y que parecen decaer ahora bajo la perniciosa influencia de la guerra. Edipo recompensa a quienes lo ayudan, pero para quienes le han sido injustos no encuentra perdón en su pecho, sino recta indignación. Sófocles ha visto demasiado lo que es una guerra civil, y sabe que corrompe las raíces de la sociedad y que, para ciertas formas de deslealtad, el perdón ni es útil ni merecido. En una palabra, que donde la vida cuenta poco, la constancia y la amistad son lo único que vale. Edipo, enterrado en el suelo de Ática, se mantiene leal para con aquellos que lo ampararon hasta el último instante, y mal podría conceder su amparo sobrenatural a aquellos que lo agraviaron y expulsaron.

Hay muchas rarezas en el *Edipo en Colono,* y también hartas cosas penosas. Cuando el coro canta, en palabras de insuperable elocuencia, las miserias de la vejez y la inutilidad de la vida, o cuando Edipo dice a Teseo que

Muere la fe, la deslealtad florece,

Sófocles, esta encarnación de la serenidad ática, deja caer todas sus reservas y nos deja ver que conoce, como Shakespeare, la vanidad de las cosas. Pero para esta desesperación apenas confesada posee también sus consuelos, sintetizados en la inquebrantable lealtad de Antígona, la ágil comprensión de Teseo y, sobre todo, los deleites del campo que lo vio nacer, en aquel bosque de Colono donde cantan los ruiseñores y florecen los narcisos y los azafranes, donde Dionisos discurre entre las Ninfas y donde las Musas rodean a Afrodita. Los lazos que atan a Sófocles con su tierra resultan ser los más firmes, y en las últimas horas de Edipo cree

ver una parábola de aquella lealtad que mantiene unidos a los hombres en las horas más negras, y que es un inapreciable don de los dioses.

Para sus contemporáneos, Sófocles era el ateniense perfecto, avenido con su época y con su arte. Así ha de haber sido en su vida ordinaria, pero esta concepción marmórea de su persona no hace más que torcer nuestro juicio sobre su obra. Era, ante todo, un poeta, un poeta que encontraba sus materiales en los sufrimientos y conflictos humanos, y que usaba todos los recursos de su estilo inigualable y su gran sentido dramático para trasmutar esas discordancias en poesía. Su mayor preocupación es el hombre. Veía a sus caracteres por dentro, y les trasfundía vida real, exaltándolos hasta aquel estado de vitalidad que sólo puede comunicar la verdadera poesía. Si no propuso grandes soluciones para las dificultades cósmicas, no es que se despreocupara de ellas o que fuera incapaz de hacerlo. Sobre estos problemas meditó honda y largamente, pero no hay que buscar la pauta de su pensamiento en las declaraciones explícitas, sino en el dibujo de sus personajes. Él no quería demostrar por medios intelectuales, sino mediante las emociones de la poesía. Con inmenso vigor y abundantes recursos, hizo sentir dónde estaba el conflicto, pero dejó todas las respuestas y los juicios religiosos o éticos al criterio de sus auditorios. Era, ante todo, un artista, pero un artista que sabía bien que su arte no hallaba camino cerrado, y para quien las discordias que superan al intelecto humano todavía pueden resolverse en el corazón.

Eurípides (480-406 a. c.) sólo era quince años menor que Sófocles, pero ya pertenecía a otra generación. Entre uno y otro hay todo el abismo del movimiento sofístico. Los sofistas eran maestros profesionales que aplicaban nuevos métodos críticos a todas las cosas de la vida. Entre ellos había hombres sumamente originales y de gran vigor mental. Los había

también de dones más modestos y aun de sospechosa probidad. Pero, en conjunto, los efectos del movimiento sofístico fueron incalculables. La tradicional y bien ordenada vida de Atenas quedó sometida al análisis agudo y, sin remedio, muchas nociones aceptadas perdieron crédito. Científico en su origen, este movimiento invadió muchos campos. Lo mismo la física que las artes, la religión y la moral. Desarrollóse, con esto, la afición por las nuevas ideas; alteróse por completo la vida intelectual de Atenas y, por consiguiente, el drama.

Eurípides fue hijo de este movimiento. De ahí que fuera un escéptico y un crítico. La sofística afectó toda su actitud ante el mundo, y le hizo imposible el aceptar los supuestos del arte trágico tales como los habían aceptado sus grandes predecesores. Se vio llevado a componer tragedias porque tenía algo que decir, porque era poeta, porque sólo a través de la tragedia podía llegar a los vastos auditorios. Pero distaba mucho de sentirse en conformidad con la religión establecida, y su agnosticismo vio en los dioses olímpicos, más que figuras de la fantasía mitológica, figuras de diablos. Parece no haber poseído una verdadera filosofía propia, y aun pasar de unas a otras novedades en asunto de ideas. Hasta cierto punto, sus dramas nos dan la trayectoria de sus veleidades espirituales, y nos lo hacen ver ensayando esta y aquella teoría sin hallarse a gusto con ninguna. Sus cambios de punto de vista y su pasajera aceptación de ideas que hoy nos parecen singularmente deleznables quitan a su obra aquella solidez que hay en la obra de Esquilo y de Sófocles. Aquí, en cambio, falta un fondo, falta una personalidad estable. Y, con todo ello, no sólo es Eurípides un alma superior; es también un poeta que dio a la tragedia algo que hasta entonces sólo había tenido en muy pequeña medida.

Eurípides abordó la tragedia enteramente desde el ángulo humano. Por cuanto a su sentimiento de los

dioses, los tenía por poderes ciegos e irracionales de la naturaleza, tantas veces destructora y mortal. Su interés estaba en los seres humanos, y su contribución a la evolución artística consiste en su amplia visión y su agudo entendimiento de los hombres y las mujeres. Era un psicólogo que no se detenía ante límite alguno y, en consecuencia, vio más y acaso más hondo que Sófocles. Nunca cohibido por la tradicional nobleza de la tragedia, tampoco quiso encerrarse en los sentimientos de los grandes. Su campo era la humanidad toda, y buscó sus temas en caracteres hasta entonces olvidados o desdeñados. Lo ayudaban en ello no sólo su natural curiosidad y su inteligencia, sino asimismo su corazón sensible y lleno de humana simpatía. Su piedad se estremecía ante cosas que a otros dejaban impávidos o que pasaban para otros inadvertidas. La compasión y la comprensión intuitiva informan su arte. Así impulsado, se acerca a los extremos de la tragedia y los maneja de cierta manera desusada, proponiendo tal vez soluciones nuevas.

Sus dos primeras obras, *El Cíclope* y *Alcesta* (438 a. c.), revelan ya un poeta que ha encontrado su camino y su estilo propios. *El Cíclope* es un drama satírico sobre un episodio de la *Odisea*. No sólo posee un encanto chispeante en la presentación de la vida pastoral del Cíclope; también hay aquí un nuevo sentido de la personalidad. El Cíclope es semejante, desde luego, al Polifemo de Homero, pero Eurípides desarrolla su carácter y dibuja sombras y matices en el contorno trazado por Homero. Es, desde luego, borracho, lascivo y bestial, pero es algo más. No carece de cierta alegría y aun de cierto espíritu poético. Es un hijo de la naturaleza, y Eurípides muestra entenderlo bien. *Alcesta* se representó en lugar de un drama satírico, y no es en modo alguno una tragedia, pero indica el sentido en que la mente de Eurípides comienza a moverse. Un rey es salvado de la muerte porque su esposa consiente en morir por él, y la esposa es resca-

tada de la muerte por Héracles. La vieja historia, medio sentimental y medio humorística, cobra nuevos y variados destellos en manos de Eurípides. La emoción de la reina moribunda y la intervención de Héracles ebrio permiten apreciar el don del dramaturgo para sacar el mayor partido de sus situaciones. Pero para el auditorio, que esperaba una lección en el heroísmo de la esposa dispuesta a morir por su esposo, *Alcesta* debió parecer algo desconcertante. Eurípides se atiene con apego a la vieja historia, aunque su interpretación de los caracteres trastorna el punto de vista tradicional. El rey, Admeto, que esperamos noble y heroico, resulta inferior y ridículo, por su miserable insistencia en que su mujer se sacrifique por él, y por la compasión con que se considera a sí propio, una vez que se ha consumado el sacrificio. Sólo Héracles logra evitar que se derrumbe en el descrédito más completo. El sabroso cuento toma así un giro inusitado, y deja ver el ánimo desembarazado con que Eurípides se acerca a la tradición.

Los asuntos de la tragedia griega tenían que buscarse entre las historias de la Edad Heroica, y esta limitación sin duda entorpecía la índole moderna y "progresista" de Eurípides. Pero aceptó tal limitación y trató con nuevo espíritu las viejas historias, procurando en ellas lo que había de verdad permanente. El resultado fue una serie de dramas sobre las mujeres famosas de la antigüedad. En *Medea* (431 a. c.), *Hipólito* (428 a. c.), *Hécuba* (*ca.* 424 a. c.) y *Andrómaca* (*ca.* 422 a. c.), Eurípides traza un conjunto de estudios trágicos sobre la feminidad que admiraban y sorprendían a sus auditorios. Dejando de lado las conveniencias y pasando sobre las opiniones recibidas respecto a la mujer, creó algo enteramente nuevo en estos cuadros de almas violentas, cuadros íntimos, exactos, descarnados y a la vez plenamente simpáticos. Sus heroínas distan mucho de la Antígona o la Deyanira; con todo, y a despecho de su flaqueza demasiado hu-

mana y sus raptos de extravagante violencia, son esencialmente trágicas. Pues mucho del interés que estas naturalezas inspiran a Eurípides se funda en el conflicto que conllevan en sí. En Medea, el poeta pinta la lucha entre el amor materno y el ansia de venganza de la esposa burlada; en Fedra, el amor ilegítimo busca dolorosamente su expresión por entre las costumbres establecidas; en Hécuba, la ternura se hace furia salvaje por efecto del sufrimiento; y en Andrómaca, una princesa aparece rebajada por la cautividad al punto de aceptar cuanto los dioses ordenen. Y, en todos los casos, el conflicto del personaje se refleja en el conflicto exterior que lo rodea; y en cada drama, el asunto resulta del choque entre voluntades encontradas, hasta de caracteres irreconciliables. El objeto de la insana pasión de Fedra es nada menos que Hipólito el hijastro, que aborrece el amor; y el tremendo duelo de Hécuba se enfrenta con Odiseo, cuyo duro corazón parece insensible. La solución es siempre dolorosa, y, en verdad, en vez de solución no habría más que desastre y muerte, a no ser por la intervención de los dioses.

En estas obras, Eurípides creaba algo completamente nuevo. El vigor de tales obras es indiscutible. En ellas no todo se reduce a aquella profundidad psicológica que fascinaba a los públicos, sino que campea también aquel apurado y terso estilo, y se dejan sentir los aleteos del canto en graciosos giros, los ojos del pintor que empapa en ricos coloridos los trozos de descripción, el genuino poder de los soberbios momentos dramáticos en que, por ejemplo, Medea habla a sus hijos antes de darles muerte, o Fedra declara el amor que tanto desearía ocultar. Desde luego, hay otras cualidades y condiciones más al gusto de la época que al moderno. Cuando Jasón explica a Medea lo mucho que ella ha ganado con poder ahora disfrutar de la vida griega, o cuando Hipólito insinúa que los dioses no debieron haber creado a las mujeres, o bien Hé-

cuba riñe con los conquistadores de su tierra, parece que los personajes pierden el nivel de la dignidad trágica; pero esto, para los apasionados de Eurípides, era precisamente un realismo plausible, que acercaba hasta la vida diaria el sentido de las antiguas fábulas. Pero hay otras singularidades en Eurípides que aun a sus más decididos partidarios solían desconcertar. La religión de Eurípides es toda de dientes afuera. Los coros no olvidan el invocar a los dioses, y las fuentes de las leyendas son cuidadosamente referidas a las costumbres o tradiciones locales del caso. Pero el tono religioso suena falso. En *Hipólito*, Afrodita castiga a Hipólito porque éste la desaira, y Artemisa, a quien el joven príncipe ha consagrado su existencia, no puede hacer nada por él al verlo moribundo. Bien está que se trate de grandes poderes naturales, más allá del bien y del mal, pero no se presentan como objetos dignos de adoración y culto. En *Andrómaca*, Apolo, por quien Eurípides demuestra singular aversión, traiciona a Neoptólemo y lo conduce a la muerte en Delfos. No es que haya aquí una crítica manifiesta y explícita, tampoco un asomo de blasfemia; pero el ateniense ortodoxo debe de haberse sentido incómodo ante esta luz desusada bajo la cual se le ofrecen los actos de sus dioses.

La verdad es que a Eurípides le interesaba más que nada el hombre, y veía en las divinidades unos como símbolos de los poderes naturales, y meras ficciones engañosas. Su índole moral se sublevaba ante algunas leyendas mitológicas, y prefería buscar sus soluciones en algo que no fuera la caprichosa voluntad de los dioses. En *Héracles* (*ca.* 422 a. c.) y en *Electra* (*ca.* 413 a. c.) toma dos asuntos muy teñidos de tradición religiosa y los interpreta a su manera. Su *Héracles* es un cuadro del héroe que mata a sus hijos en un acceso de locura; pero no ya como castigo a su orgullo, sino que su locura, según Eurípides, es inexplicable e injustificada, es una grieta en el universo. Y el drama se cierra

con una escena de hermoso sentido moral en que Teseo purifica al ya recuperado Héracles y lo absuelve de sus culpas. En *Electra,* se trata de aquella conocida historia familiar, y la sed de venganza asume un aspecto de morbosidad y aberración. Donde Esquilo explicaba y donde Sófocles aceptaba, Eurípides entiende y condena. Nos hace ver cómo Orestes y Electra son arrastrados a asesinar a su madre, pero también nos hace ver que tal acción y los principios que invocan son horribles. Con sólo mostrar a la madre bajo los rasgos humanos ordinarios, hace comprender la abominación del matricidio. Cometido el crimen, los criminales no hallan satisfacción posible.

El vigor de estas dos intensas tragedias descubre una fase de Eurípides. En otras obras, muestra su interés por la política. Durante los primeros años de la Guerra Peloponesia era un ardiente defensor de la causa ateniense y compartía la creencia de Pericles, quien veía en Atenas la escuela de Hélade y una ciudad por quien era honroso morir. En *Los hijos de Héracles* trata de la hospitalidad que Atenas ofreció un día a los fundadores de Esparta y recuerda la cordialidad de otros tiempos para con el enemigo de hoy. *Las suplicantes* es un estudio sobre la ciudad ideal que él concibe. Teseo es allí la imagen del perfecto gobernante, del que asegura los plenos derechos y la libertad de todos los ciudadanos. El drama se refiere precisamente a los derechos de sepultura, y apenas cabe decir que hay en él conflicto de caracteres. Nos da, más bien, una bella y poética figura de la gran ciudad gobernada por el gran monarca. El tono de subida nobleza corresponde a una acción situada en la Edad Heroica, pero el sentimiento de Atenas bien podía parecer actual a los contemporáneos del poeta.

Como en los casos de Tucídides o de Sófocles, el patriotismo de Eurípides se nota menos ardoroso cuando la guerra comienza por segunda vez. Su tragedia *Las troyanas* (415 a. c.) es un cuadro terrible de las

grandes mujeres de Troya después de la caída de la ciudad, que ya sólo esperan la esclavitud o la muerte. También aquí apenas hay argumento o enredo, y el personaje principal es el coro que, en admirables palabras, nos habla del dolor de la guerra y del cautiverio. Aun Hécuba y la patética profetisa, Casandra, parecen meras figuras destacadas del coro con un leve acento personal. En esta obra hondamente trágica, Eurípides nos revela las amargas experiencias de la guerra, y es notable que parece haber tenido pocas ilusiones en cuanto al verdadero valor de la victoria. La guerra, a sus ojos, se ha vuelto una crueldad inútil y sin sentido, tan desmoralizadora para el vencedor como para el derrotado. Es muy expresivo, como muestra de su bravura moral y su clara visión, que haya presentado *Las troyanas* en 415 a. c., el año de la funesta expedición ateniense a Sicilia. La negra sombra de la guerra se cierne también sobre *Las fenicias* (*ca.* 410 a. c.), en que Eurípides adopta el asunto esquiliano de *Los siete contra Tebas*, y proyecta sobre el pasado remoto un problema candente de la historia contemporánea, como lo es la feroz guerra intestina que destroza a todas las ciudades griegas y los viejos lazos de lealtad y de doméstico respeto. La pintura que nos da del poder en pugna con el derecho, de las groseras e incontenibles ambiciones, de la desmoralización general, está sacado de la misma vida que él contempla y ni siquiera acomoda al escenario heroico. Los límites del arte trágico resultan ya estrechos para los sentimientos del poeta.

Aquella parte activa y aguda, que tan bien supo descubrir los errores de la política, también se preocupaba por la religión. En *Ión* (*ca.* 420 a. c.) Eurípides continúa observando la conducta de los dioses. Su heroína es una mujer que ha sido raptada por Apolo y luego abandonada, y el asunto gira en torno al descubrimiento que la mujer hace del hijo que le dio Apolo, y a quien ella había abandonado años atrás. El drama

es cruel y aun salvaje. La heroína, Creusa, denuncia a Apolo con palabras de odio y venganza, y aunque nuestras simpatías están con ella, Eurípides procura que nos percatemos de que el carácter de la desgraciada se ha echado a perder y se ha amargado con el mucho sufrimiento. Si su propósito ha sido meramente el desacreditar a Apolo, la verdad es que su arte mismo lo ha llevado demasiado lejos, y el *Ión* resulta una pintura del todo real, aunque repelente, de las pasiones. Su *Orestes* (408 a. c.) combina un tema ético y psicológico con un verdadero melodrama. Es la historia de Orestes perseguido por las Furias, y Eurípides —cosa muy suya— hace de las tales Furias unos engendros de la perversa y desordenada fantasía de Orestes. Así se aprecia en las primeras escenas, pero pronto cambia el tono; la pieza se vuelve una obra de conspiraciones y violencias, y acaba como con un telón dramático, como si Eurípides comprendiera que ha ido demasiado lejos y tiene que volver al drama común y corriente.

Se advierte, sin embargo, en Eurípides, otra tendencia, enlazada de modo curioso con su realismo, y es una corriente de gozo romántico y lírico. Ella encuentra salida, por ejemplo, en los cantos de los coros y en el *Hipólito*; ella se manifiesta como en un segundo florecimiento durante los últimos años de la guerra, cuando las repelentes realidades lo orillan a refugiarse otra vez en el reino de la fantasía. En la *Ifigenia en Táuride* (*ca.* 413 a. c.) es cierto que Orestes todavía aparece perseguido por espectros, y es cierto que Apolo se conduce todavía como "el villano". La acción se desarrolla al término del mundo conocido, entre bárbaros que sacrifican a los extranjeros. Pero la amargura de los actos parece disolverse en cantos llenos de ráfagas marinas y en las emociones tónicas y deleitosas de las escenas en que los griegos escapan a sus captores. En *Helena* (412 a. c.), obra escrita acaso

para consolar a los atenienses del desastre de Siracusa, Eurípides vuela más allá de los problemas actuales. Es un cuento fantástico sobre la historia de Estesícoro, según la cual Helena nunca estuvo realmente en Troya, sino que permaneció en Egipto. Llena de lindas canciones y de graciosos pasos de comedia, la obra no toca la nota trágica y más bien procura mostrarnos el poder de aquella mujer bellísima y sabia para librar a los hombres de las dificultades en que la suerte los enreda. Helena triunfa del jactancioso monarca egipcio y también de su estúpido y presumido esposo. Eurípides ha logrado crear en este personaje una figura de vivacidad y encanto maravillosos, un símbolo de lo que pueden el buen sentido y la dulzura donde la fuerza ya ha fracasado.

Antes de acabar la guerra, Eurípides salió de Atenas y vivió sus últimos años en Macedonia. Allí esescribió *Las bacantes*, muestra excelsa de sus cualidades. El drama se refiere a Dionisos, el poder del vino, la religión extática, la fuerza verdadera de la naturaleza que es indiferente al bien o al mal y destruye cuanto se le opone. Es la historia de cómo el Rey de Tebas desafía a Dionisos, quien lo fascina e hipnotiza y acaba entregándolo a la furia de su propia madre que lo despedaza. Eurípides ha acertado con un tema hondamente trágico y aun horrible, pero rico de sombrío sobresalto y cargado con la magia y el misterio de la naturaleza. El poeta entiende bien el inhumano arrebato de las bacantes, pero el pensador que hay en él no puede disimularse el efecto destructor del fervor extático. Con todo, compone estos elementos contrarios y los funde en un conjunto perfecto, donde cada escena suspende el ánimo y cada canción lo embriaga. Aquí el poeta no combate ya con fantasmas, sino que se enfrenta con algo real y terrible, y trata del fatal conflicto entre un hombre y aquellas energías sobrehumanas y amorales, asunto en que revela todos sus dones trágicos. Con esta obra y con la *Ifigenia en*

Áulide, pieza inacabada y seductora por su gracia y ternura, Eurípides acabó su vida.

A diferencia de Sófocles, Eurípides no sigue un único desarrollo lineal; su arte es el registro, el rastro de los variados intereses que lo solicitan. Objeto de controversia en vida, sigue siéndolo para la posteridad, y el valor de su obra todavía mueve disputas. Trajo a la poesía ciertas dotes sin precedente, un estilo deslumbrador, un sentido natural de la melodía, una gran intuición dramática, una rara penetración en los caracteres, especialmente en los desusados o mal comprendidos. Pero su propia índole le impedía sentirse a gusto dentro del cuadro tradicional de la tragedia. Y trató de variar sus figuras con nuevos expedientes, no siempre afortunados. Sus tiradas de retórica sofística, sus sutiles apotegmas, su complacencia en ciertos recursos anticuados como lo son el prólogo explicativo y la solución del enredo mediante la súbita intervención de un dios, su afán de insertar alusiones a los hechos contemporáneos, todo esto deleitaba a sus partidarios, pero ya para nosotros sólo posee un interés de documento histórico. Además, cierta íntima discordia le impedía muchas veces llegar a los conjuntos armónicos. Por una parte, era un romántico y un lírico, enamorado de las historias viejas y para quien los dioses mismos tenían sobre todo un encanto de seres fantásticos, que se complacía en la casi tangible belleza de lo pasado y se entregaba a extrañas y exquisitas ensoñaciones. Por otra parte, era un crítico y un realista, exigente en punto a la solidez de los motivos dramáticos y a la seriedad de los asuntos por discutir. A veces, como en el *Hipólito* y en *Las bacantes,* estas dos fases se conciliaban muy bien, y el realismo daba peso y energía a las concepciones imaginativas. Otras veces, el desacuerdo es visible, y obras llenas de belleza resultan afeadas por inesperados desentonos. A despecho de lo cual, Eurípides sigue siendo "el más trágico de los poetas", por haber visto en la tragedia una repre-

sentación de lo humano, y haber pintado estupendamente el sufrimiento de los hombres y mujeres, sin intentar aleccionarlos ni consolarlos. A él le importaba crear tragedias; y aun cuando torciera los moldes tradicionales e hiciera audaces experimentos, acertó, no una sino muchas veces, con situaciones tan patéticas y terribles que con razón se lo pone junto a sus inmortales compañeros, Esquilo y Sófocles.

IV

EL DESARROLLO DE LA HISTORIA

El uso de la prosa como instrumento literario es en general posterior al uso del verso y, si exceptuamos los primeros códigos o leyes, la primera aparición de la prosa en Grecia se destina a objetos científicos, y no es anterior al siglo VI a. c. De esta prosa sólo nos quedan sentencias sueltas, y pocas de interés literario. Heráclito de Éfeso (*fl.* 500 a. c.) poseía una infatigable mente crítica y había llegado a una filosofía del fluir perenne de las cosas. Presentaba sus pensamientos en apotegmas de magnificencia oracular. En aquellas sus máximas concentradas campea siempre una inteligencia vigorosa e irónica. Cuando afirma lisa y llanamente que "la guerra es madre de todas las cosas" o que "el aprender muchas cosas no enseña a tener entendimiento", es evidente que estas palabras le han sido arrancadas por la amarga experiencia, y que ha comenzado a usar de la prosa para objetos que ya no son la mera instrucción o información. Tiene derecho, en efecto, a ser juzgado como un artista. Pero la mayoría de los prosistas primitivos más bien tratan de explicarse o aclarar sus pensamientos, por donde su estilo vino a prestar un eminente servicio. Su obra preparó el camino para los que combinan ya la claridad con aquellos otros estímulos propios de la buena prosa.

El desarrollo de la ciencia en Jonia, aunque primero se limitó a la física, prometía ya que, tarde o temprano, los hombres convertirían hacia el hombre su atención estudiosa, y se preguntarían sobre el hombre mismo. Durante siglos, la curiosidad y el natural interés por el pasado se habían satisfecho con la épica, que pretendía contar la verdad y recoger el recuerdo de las grandes hazañas. Pero la aparición del espíritu científico significaba el convencimiento de que ni todo lo que cuen-

ta la épica puede aceptarse como un evangelio, ni tampoco los descubrimientos de la investigación pueden declararse en verso heroico. Desde luego que existían ya gérmenes de prosa histórica en las colecciones de mitos y genealogías redactadas para los señores interesados en los árboles familiares; pero no hubo historia en el concepto moderno hasta que el conflicto persa despertó el afán de los griegos por averiguar qué clase de hombres eran aquellos que amenazaban su orgullo nacional, y por llevar registro de las victorias obtenidas sobre un imperio que se revelaba poderosísimo. La primera historia verdadera es obra de Hecateo de Mileto (*fl.* 500 a. c.), quien comienza diciendo: "Lo que aquí escribo es el relato de lo que me parece verdadero. Pues los griegos cuentan demasiadas cosas y, en mi opinión, ridículas." Parece que su obra era principalmente una geografía, pero con frecuentes referencias a los hechos históricos. Su punto de vista es crítico y racionalista. Discute los mitos del pasado y procura establecer la verdad sobre las cosas contemporáneas. El propósito de la historia es, para él, la verdad y no ya el entretenimiento.

Su obra fue completamente eclipsada por Herodoto (*ca.* 484-425 a. c.). El llamado "padre de la historia" es hijo legítimo de esta tradición científica. Su obra es *historiê*, "averiguación", y sus primeras palabras explican su propósito: "Ésta es la publicación de lo averiguado por Herodoto de Halicarnaso, para que ni el tiempo borre los hechos de los hombres, ni las grandes y maravillosas hazañas —algunas debidas a los griegos, otras a los extranjeros— sean olvidadas por la fama, con varias otras cosas y las guerras que entre sí tuvieron." Esta declaración corresponde al espíritu de la ciencia jonia. Ni se refiere a aleccionamientos éticos, ni muestra ambiciones literarias. Se trata de un estudio imparcial, en que el griego y el extranjero serán equiparados. El estilo límpido revela el parentesco con los escritos científicos. El tema de

las guerras pérsicas es tratado como un caso natural y manejado con terminología apropiada.

El mérito de Herodoto está en haber definido y concebido de modo excelente la naturaleza y carácter de la historia. A la ciencia debe su estilo y su entendimiento de la historia como una serie de sucesos. Pero acontece que tiene que tratar con hombres, y aquí la ciencia es de escasa ayuda. Entonces acude a la épica, precursora del relato histórico. Sus asuntos habían ganado ya dignidad poética en manos de Simónides y de Esquilo; él reconoce tan indiscutible grandeza y adopta el plan de tratarlos como tema épico. A la épica debe, en efecto, la trama y el libre método narrativo, los retratos de los grandes hombres, el uso de discursos y debates, el sesgo descriptivo de las batallas, el sentimiento de la subordinación a lo divino y aun las ocasionales intervenciones de los dioses. Las "grandes y maravillosas hazañas" hubieran sido objeto, antaño, de celebraciones poéticas: Herodoto se ve como el continuador de aquella tradición, retocada hoy por las nuevas condiciones de la prosa y la ciencia.

De tiempo en tiempo, deja ver otras influencias. Algunas de sus narraciones tienen el sabor del cuentista profesional y poseen el gusto y sazón de los mercados. Una vez al menos, cuando la muerte del hijo de Creso, su manera imita de cerca la tragedia y busca sus efectos en un inesperado vuelco de la fortuna. Pero éstas son meras variaciones dentro del tono general. Herodoto aún no posee aquella noción de la historia como una unidad cuyos acontecimientos proceden por secuencia lógica y en orden cronológico. Su objeto es sencillamente pintar los mundos rivales de Grecia y Persia y su eventual conflicto. De modo que su libro está ajustado con cierta flojedad, lo que de paso deja libre juego a la manifestación de las variadas influencias y de las personalidades eminentes. Como las guerras pérsicas son a sus ojos la culminación de una añeja rivalidad entre el Oriente y el Occidente, el tema

lo lleva a estudiar un campo muy vasto, y su historia abarca cuanto él considera pertinente al dibujo de su plan. Además, era un explorador, y su complacencia natural en los descubrimientos de pueblos y tierras lo arrastra a escribir muchas cosas que una crítica más severa habría omitido. Pero aunque la obra parece difusa a los comienzos, el plan gradualmente se hace más explícito. Herodoto pinta con todo detenimiento el mundo anterior a las guerras pérsicas. Esta pintura es sumamente variada y episódica, y adolece de una aparente falta de cohesión, porque las condiciones materiales obligaban a Herodoto a meter dentro del texto lo que hubiera ido mejor en esas notas al pie de la página que hoy usamos, o en apéndices y aun en mapas. Pero toda esta dispersión se va armonizando en torno al conflicto de aquellos dos orbes humanos. En cuanto comienza la guerra, la narración acelera su corriente y nos transporta derechamente hasta el fin.

Herodoto poseía una curiosidad insaciable. Era un incomparable "coleccionista de casos triviales", y el campo de su información es enorme tanto en el tiempo como en el espacio. Sus relatos van hasta los días de Minos, y aun a la Cuarta Dinastía de Egipto. Trasmite ecos de los imperios hetita y asirio. Viajó mucho para su tiempo, y visitó el Mar Negro, Egipto, Babilonia, juntando historias sobre las caravanas que hacían la ruta del Níger, sobre los fenicios que navegaban en torno al África, sobre costumbres funerales del Asia Central o sobre los indios que devoran el cadáver de sus padres. Junto al Mar Negro acopió informaciones abundantes sobre los pueblos de la Rusia Meridional, desde los escitas de Crimea hasta los mongoles de los Urales. En Grecia misma acudió a muchas fuentes, desde las narraciones instructivas del Oráculo Délfico hasta la propaganda de la democracia ateniense y las versiones oficiales de la historia espartana. Absorbió los recuerdos populares de los siglos, palpitantes de vívida humanidad y buen consejo, y con todos es-

tos diversos materiales organizó la estructura homogénea de su historia.

No era Herodoto un historiador crítico según hoy lo entendemos. Ni buscaba los documentos originales —aunque los aprovechaba si le caían en las manos—, ni conocía el método seguro, científico, de investigar la verdad. Era, sí, un hombre honrado, que declaraba lo que creía y confesaba sus dudas, cuando se daba el caso. Pero era también un hombre de su tiempo, que aceptaba algunas ideas corrientes ya desechadas por la posteridad. Sabía que el mundo está lleno de maravillas, y no se negaba a aceptar lo milagroso. Le impresionaban mucho las cosas que le decían los sacerdotes egipcios y los cuentos moralizadores que procedían de Delfos. Daba noticia de los portentos por lo que pudieran valer. En la caída de las grandezas, su sencilla fe sabía leer una lección. Compartía la creencia tradicional de que los dioses tienen celos de la excesiva prosperidad humana, doctrina que apoyaba con numerosos ejemplos. En verdad, ella ilumina su interpretación del imperio persa y la moraleja de su historia. Y tal noción familiar a Píndaro y a Simónides, se convierte para él en ley de la vida.

Sus sucesores, gente mucho más grave, hacen que algunos rasgos de Herodoto nos aparezcan algo pueriles. Su modo de interpretar los oráculos o de atribuir a todos los hechos motivos mundanos, su ojo alerta para todo lo pintoresco —como en el caso de aquel rey de Esparta que bebía el vino puro,* o de aquel monarca de Lidia que tenía a su mujer, con mucho, por "la más bella entre todas las mujeres"—, su tratamiento festivo de cosas complejas y terribles —como la tiranía en Atenas o las causas de la sublevación jonia—, le han atraído las fulminaciones de la crítica más severa y rigurosa. Pero si consideramos las circunstancias, esta aparente puerilidad está muy en su sitio.

* El vino griego era espeso y se mezclaba con agua. [T.]

Herodoto no redactaba para el estudio privado, sino para la recitación pública. Vivía de leer páginas de su obra, y estaba obligado a tener muy presente el carácter de sus auditorios. En consecuencia, cuanto decía y la forma en que lo decía se acomodaban al gusto del pueblo, y no había que fatigar a éste con demasiadas honduras. A tal gusto convenían los cuentos, aun cuando no necesitaban ser falsos en sustancia por no estar escritos en tono más serio. Los motivos que Herodoto suele imputar a las acciones de los grandes, la vanidad, la envidia, el miedo, el orgullo, no son necesariamente menos ciertos que las estrictas interpretaciones basadas en la economía o la política. Corresponden a la veta subjetiva de la historia, y el historiador es libre de explotar tal veta cuando lo halla justo.

Por otra parte, las dudas y vacilaciones de Herodoto son tan instructivas como su confianza. Él nunca creyó que Héracles o Helena hubieran tenido padres divinos. Era escéptico respecto a las historias que atribuían los fenómenos naturales a la inmediata acción de los dioses. Concede que Poseidón haya podido abrir un barranco en Tesalia, puesto que a Poseidón se atribuyen los terremotos, y aquel barranco parece efecto de una sacudida sísmica. Reconoce que los atenienses creen que en la Acrópolis habita una enorme serpiente, pero ni lo acepta ni lo niega. Se limita a decir: "Todos los meses le ofrecen un pastel de miel, como si realmente existiera." Lo que deja la cuestión abierta y lo exime del cargo de impiedad. Había absorbido, si no toda, muy buena parte de la cultura jonia (la más liberal entonces). No quería trazar una línea entre las acciones divinas y las humanas, y juzgaba cada caso conforme a sus condiciones propias.

Mucho más confiado se mostraba en las cosas puramente físicas, y allí sí que aprovechaba fácilmente el saber de su tiempo. Claro que toda ciencia que apenas da sus primeros pasos nos parece hoy algo extravagan-

te. Herodoto se equivoca cuando postula, por ejemplo, aquella ley de simetría geográfica según la cual el Nilo corre paralelo al Danubio, o cuando explica las inundaciones como efecto de los vientos que soplan a la desembocadura de los ríos. Pero ya en antropología podemos considerarlo como un precursor. Estableció los cuatro criterios esenciales de raza, lengua, costumbres y bases alimenticias. Gracias a este principio, sus informaciones sobre la Escitia y sobre el África Septentrional son del mayor interés. Veía con gran nitidez cuanto atañe a los hábitos alimenticios, y su clasificación al respecto es eminentemente científica. Poseía el sentido del estudio comparado en las religiones, y percibía semejanzas reales entre los ritos griegos y los egipcios. Era un naturalista dotado del don de observación, y su pintura del cocodrilo, aunque no estrictamente exacta, es maravillosa y vívida. Sus matemáticas dejan que desear. Más de una vez incurre en errores elementales, y sus intentos cronológicos son a veces desacertados. Pero el solo empeño por trazar una cronología demuestra su honda preocupación científica.

El secreto de la importancia científica de Herodoto está en que él acertó a juntar y arreglar un vasto material de auténtico valor. Su obra ha preservado una gran variedad de elementos, que sólo su inagotable curiosidad era capaz de recoger. Nos proporciona un cuadro riquísimo de cuantos conocimientos eran accesibles a los hombres del siglo v a. c., y su historia es todo un espejo de su época. Desde luego, hay que leerla con discernimiento. Su relato sobre la política de las guerras pérsicas, por ejemplo, no podría ocupar lugar en la historia sin desvestirse antes de sus colores heroicos. Tenemos que descontar las intenciones tendenciosas, en las narraciones de un pueblo que no reparaba en falsificar los hechos con tal de salvar el lustre de su nombre. Así, no cabe duda que si el Oráculo Délfico escapó tan milagrosamente de las invasiones persas, ello se debe a algún acto oculto de vergonzosa sumi-

sión. Pero la ciencia moderna posee medios para someter al contraste y prueba esas viejas narraciones, y extraer lo que hay de verdad en la masa del cuento heroico. Queda siempre, de todo ello, una inmensa cantidad de materiales valiosos coleccionados y presentados con apreciable imparcialidad. Herodoto tuvo el buen sentido de recibir aun las especies a que no concedía crédito, por lo que ellas pudiesen interesar. Y si acertaba al negar la existencia de hombres caprípedos en el Asia Central, acaso se equivocaba al negar la posible circunnavegación del África. Pero, junto al dato recogido, su apreciación personal poco importa. Tras muchos años de investigación, se ha visto, cada vez con mayor claridad, que todos los asertos de Herodoto tenían algún fundamento. Abrevó en fuentes extranjeras, a veces entendió mal a sus informantes; pero jamás inventó nada por su cuenta, ni tampoco dio cabida a las insensateces que él reconocía como tales.

En Herodoto hay atractivo para muchos gustos. En el terreno histórico, contiene narraciones tan antiguas como las de Homero. El tirano que arroja su anillo al mar y lo recobra en el cuerpo de un pescado es de antigüedad remotísima. El desaprensivo muchacho, Hipóclides, que olvida su matrimonio, es tema de un cuento indio cuyo héroe es un pavo. En la descripción de las costumbres, Herodoto es generalmente muy exacto. Los ritos de enterramiento de los monarcas escitas, la ruda forma de *hockey* que se juega en el norte de África, los moradores de los lagos en Tracia, el uso de los oráculos en el Éufrates y muchas otras prácticas están pintadas con apego estricto a los hechos. Ciertos relatos fantásticos tienen, por lo menos, alguna base real. Las hormigas "más pequeñas que los perros pero más grandes que las zorras", que acumulan oro en un desierto de la India, tienen su origen real en las marmotas de las fronteras tibetanas. Las amazonas de Escitia bien puede ser cierta comunidad matriarcal del Asia, donde la gente se tonsuraba el pelo.

Los detalles sobre las ofrendas traídas a Delos marcan la ruta del ámbar, desde el Mar Báltico. Las informaciones sobre el gobierno minoico en Creta y su expansión a Sicilia han sido sustancialmente comprobadas por la arqueología. Aun la historia de Creso salvado de la pira funeral encuentra corroboración en Baquílides.

En cuanto a los problemas especiales de la historia griega, la posición es diferente. El auditorio de Herodoto conocía los hechos principales, y lo que él proporcionaba es una versión especial que contiene algunos detalles suculentos o enfoca el relato desde algún punto de vista inesperado. Este método resulta muy tentador cuando se lo aplica a algunos extremos molestos de la historia ateniense, y entonces hay que suplementar o corregir a Herodoto con ayuda de escritos posteriores. Pero cuando se enardece en su tarea y nos cuenta las batallas contra Persia adopta otro sistema. Nos da la tradición de los grandes días tal como se preservaba en las diversas regiones de Grecia, y si a veces glorifica a Esparta y a veces a Atenas, ello se debe a que teje diferentes hilos en un mismo relato. El tono épico requiere un tratamiento obvio, y los grandes acontecimientos y caracteres son presentados conforme a la tradición. En ciertas épocas ha sido moda el desacreditar las descripciones de batallas que nos proporciona Herodoto y el reconstruirlas según las reglas de los aficionados a los estudios tácticos. Cierto, el relato de Herodoto es a veces oscuro, pero en la mayoría de los casos él mismo da el remedio, y en otros acaso el problema sea insoluble, pues en el calor del combate no siempre se advierten bien los hechos, y Herodoto no hace más que recoger los que recuerdan los combatientes. Está informado de sus personalidades, conoce las anécdotas que a ellos se refieren, desde el caso de aquel hermano de Esquilo que se agarró a un barco persa en Maratón y perdió la mano, hasta el del espartano Dieneces que, cuando le dijeron en

las Termópilas que las flechas persas podían oscurecer el cielo, contestó complacido que así combatirían a la sombra. Herodoto nos presenta la leyenda de sufrimientos y triunfos tal como la forjaron los mismos combatientes, y la configura en relato heroico.

Herodoto es un cuentista no igualado. Sabe variar el tono desde la genuina grandeza hasta la amena intimidad. Acierta a contar una apasionadora historia de ladrones y tesoros escondidos en Egipto, y asimismo un relato de alta comedia y de intriga cortesana en Lidia. Tiene un ojo infalible para lo pintoresco. Babilonia —dice— fue capturada por un hombre que se mete en la ciudad cortándose las orejas y la nariz; la sublevación de la Jonia comenzó con un mensaje marcado a fuego en la cabeza de un esclavo; el mensajero que corre hacia Esparta con la noticia del desembarco persa ha visto a Pan en el camino. Y todo lo funde y liga el estilo que libre de todo arcaísmo o afectación, límpido, festivo y vivaz, es el más propio del género narrativo. En la traducción, su encanto desaparece, pero aun entonces es imposible no sentirse deslumbrado por la vitalidad con que Herodoto anima sus relatos o no admirar el sabor que da a la discusión de una teoría. Con unas cuantas palabras evoca un cuadro o traza los rasgos esenciales de un personaje. Su magnífica galería de caracteres, ya griegos o bárbaros, es un triunfo de retratista. Una simple frase basta como presentación, y ya estamos viendo al hombre vivo ante nuestros ojos.

Detrás del arte y la ciencia del escritor, bulle su activa personalidad. Entre los grandes autores del siglo v es el que mejor conocemos: persona llena de curiosidad y generosa y humana tolerancia, humorismo y sentido para apreciar la grandeza. También conocemos sus graciosas debilidades, su credulidad que es mucha en ocasiones, y aun su tantico de vanidad. La unidad de su obra es hija de su personalidad, y su tono ha sido mantenido con un arte innegable. Era todo un

hombre y todo un artista. En aquel inmenso cuadro que nos presenta no hay una sola zona borrosa. Después de todo, historiador de raza a quien interesaban todos los aspectos de la humana actividad, y que poseía el don de hacerlos vivir... Esa combinación de ciencia y arte por él inventada y que se llama historia ha venido atravesando, desde sus días, por muchas transformaciones, pero él formuló para siempre sus principios y nos mostró el modo de aplicarlos. Sus sucesores, aun los más eminentes, no han hecho más que seguir y prolongar las líneas por él trazadas.

La tradición establecida por Herodoto tuvo un vigoroso continuador. Tucídides (471-401 a. c.) era un ateniense de buena familia que participó en la vida pública, pero tuvo la desgracia de ser desterrado a consecuencia de cierto fracaso naval en Tracia. Durante su primera juventud, estalló la guerra intestina entre Atenas y Esparta; en ella encontró su veta histórica. Sobrevivió todavía tres años a la caída de Atenas, y aunque había trabajado mucho tiempo, no dejó su obra acabada. Sus veinte años de destierro le dieron holganza suficiente para juntar materiales y examinar testigos. Pudo visitar los escenarios de las principales batallas y charlar con los protagonistas de uno y otro bando. Consultó y copió importantes documentos, tal vez con ayuda de Alcibíades. De los ocho libros de su historia, el quinto y el octavo muestran huellas de no estar acabados, y ello nos permite apreciar cómo absorbía e incorporaba sus materiales. El primer libro, que declara su concepto histórico y explica las causas de la guerra, deja ver también pensamientos y juicios introducidos *a posteriori* y en vista de los acontecimientos ulteriores. Pero el conjunto es una obra maestra, y acaso la historia mejor construida que jamás se haya escrito.

Tucídides escogió como asunto la Guerra Peloponesia por ser la guerra más trascendental hasta entonces

acontecida. Él justifica su elección con cierto detenimiento, y hace ver que el conflicto entre el poder naval de Atenas y el poder terrestre de Esparta compromete a toda Grecia en términos sin precedente en cuanto abarca la memoria del hombre. Pretende que su historia puede ser útil para aquellos que "examinan la verdad de los hechos acontecidos y de tales cosas semejantes a las que aún pueden acontecer de nuevo mientras la humana naturaleza siga siendo lo que es". Su punto de vista es la demostración científica de la verdad para el beneficio de los hombres, y en ello pone un empeño apasionado. Para esclarecer la verdad se toma los mayores trabajos, convencido de que los testigos presenciales se contradicen entre sí, y de que la intención o el olvido tuercen los hechos. Excluye sistemáticamente todo elemento mítico, a riesgo de que su historia resulte poco atractiva para algunos. En cuanto a lo contemporáneo, él mismo examina a los testigos y, cuando encuentra imposible discernir la verdad, como en el caso de ciertas cuestiones militares de los espartanos, lo confiesa lealmente. En cuanto al pasado, aplica un criterio agudo y analítico. Echa mano de las tumbas descubiertas en Delos para demostrar que los primitivos habitantes fueron carios, y así funda los cimientos de la arqueología. Procura exprimir lo que hay de real en las leyendas. Para él, Minos es el primer poseedor de un imperio marítimo, y el sitio de Troya una necesidad política del imperio de Agamemnón. Mediante el estudio comparativo de los pueblos vecinos y no civilizados, acierta a reconstruir los aspectos del pasado ante-histórico, y entiende con toda lucidez que la pretensión de los griegos a ser una raza especial carece de base antropológica. Para los historiadores que lo han precedido, incluso Herodoto, no muestra mucha reverencia. Su cronología le parece inadecuada, y su entendimiento de las cosas, escaso. Por su parte, establece un nítido sistema de fechas basado en la sucesión de veranos e inviernos,

y referido a las épocas de los funcionarios oficiales de Atenas y Esparta. No retrocede ante esfuerzo ninguno, no deja fuera ninguna verdad importante. Escribe en vista de la posteridad, y dice orgullosamente de su obra: "Ha sido compuesta como un bien perdurable, y no como una pieza de concurso para merecer un premio y ser oída sólo una vez."

Y la verdad es que su obra es digna de estas palabras. Por veintiocho años, salvo un corto paréntesis, todos los recursos de Grecia se aplicaron a aquel inmenso conflicto. La guerra agotó a Atenas y puso término a aquel período de actividad humana que es uno de los más hermosos capítulos del pasado. La lucha no se empeñaba solamente en vista de ambiciones territoriales o comerciales. Los sistemas ateniense y espartano representaban respectivamente ideales opuestos de democracia y aristocracia, y reflejaban la antipatía tradicional entre las ramas jonia y doria de la familia griega. En la variedad de sus concurrencias y encuentros personales, en la multiplicidad de sus recursos y de sus choques pasionales, la guerra no podía menos de ofrecer un vívido interés. Tucídides la pintó de mano maestra, y aunque escribía sobre sucesos contemporáneos, logró contemplarlos con los ojos de la posteridad. Desde las oscuras escaramuzas del Adriático o de la costa tracia hasta la primera paz tan provisional como ineficaz, y luego a través del titánico y trágico derrumbe de la expedición ateniense en Sicilia y los comienzos del ataque espartano sobre los aliados atenienses de Asia, desenreda su complicada historia con perfecto dominio y sin un solo titubeo.

Aquí estamos lejos de aquel tratamiento vasto de Herodoto. Tucídides se ciñe rigurosamente a su materia, y sus divagaciones ocasionales, o le son impuestas por la narración, o huelen a notas que él parecía reservar para el final de la obra. Trata muy detenidamente aquellos episodios que le ha sido dable verificar en el lugar mismo de los sucesos o en que él mismo ha

participado. Y aquí su narración muestra aquella solidez y veracidad de la evidencia, donde cada palabra tiene peso cabal. Apenas se le encuentran contradicciones, y la contextura general es de manifiesta coherencia. También deja sentir la competencia del hombre que ha sido soldado de oficio y entiende técnicamente la táctica y los armamentos. Su relación exacta y detallada no olvida las circunstancias del clima, el estado de los caminos, el carácter del país en que se combate, la construcción de unidades navales y las sutilezas de las maniobras marítimas, y hasta el uso de la música militar. No descuida un solo punto de trascendencia, y su obra resulta tan aleccionadora para el estudioso de lo militar como para el historiador. Cuando describe las complicadas campañas en las montañas de Acarnania y Etolia o el intentado bloqueo de Siracusa por los atenienses, su entendimiento pleno de la materia no deja lugar a oscuridades.

También se siente en su obra el arrebato del soldado. Sus largos trechos narrativos son sencillamente fascinadores, porque sabe decir lo que está pasando y nos transporta consigo en los trances de cada éxito o revés. El relato del desastre espartano en Pilos, con sus inesperados vuelcos de fortuna y las brillantes improvisaciones de los atenienses, se siente escrito por un hombre que disfrutaba las artes de la guerra. Pero el soldado queda siempre rigurosamente sometido al observador desinteresado. Había estudiado medicina, la única ciencia auténtica en sus días, y no sólo se muestra capaz de describir la plaga de Atenas en términos que no dejan nada que desear cuanto a la observación precisa, sino que considera en conjunto el fracaso de Atenas como una enfermedad cuyas causas y síntomas hay que estudiar para entenderla. En particular, observa y analiza las maneras y rasgos de la psicología popular, sus entusiasmos, sus fluctuaciones, su irresponsabilidad. Comprende la mentalidad del soldado, y explica, al contarlas, esas curiosas depresio-

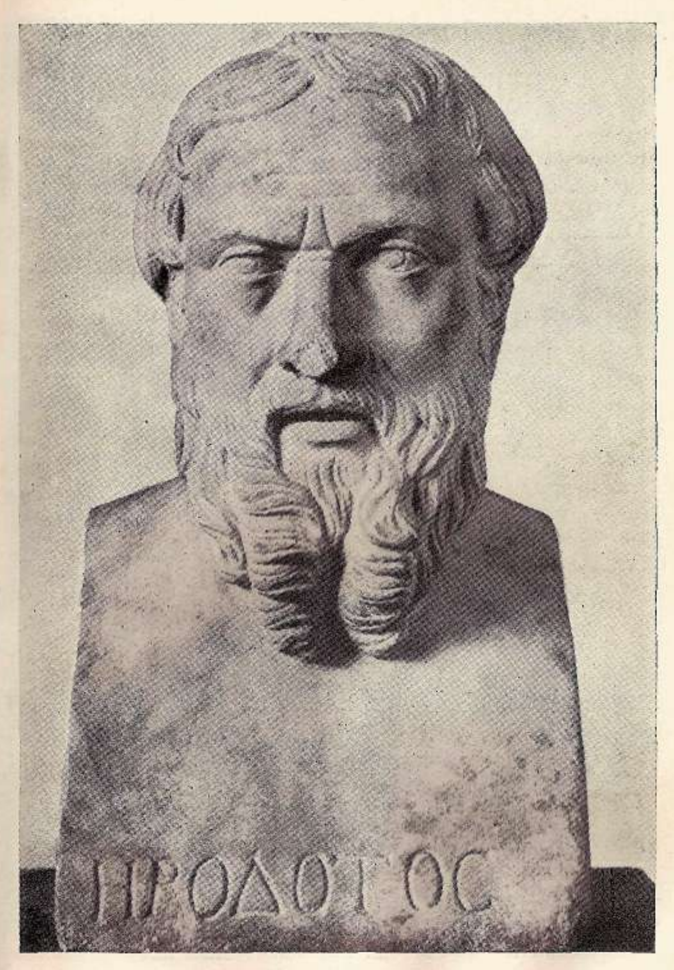
nes de ánimo que se adueñan de los ejércitos al enfrentarse, no menos que las súbitas exaltaciones que suceden a alguna empresa afortunada.

Su mejor página es el relato de la expedición ateniense contra Sicilia. No tiene rival en la literatura histórica. Nos muestra, en combinación perfecta, su nítida percepción de los detalles, su agudo sentimiento de los caracteres, su aptitud para sazonar una historia sin acudir a los recursos superficiales de la retórica. Ni por un instante disimula las locas esperanzas de la democracia ateniense al lanzarse a la posible conquista de Sicilia y acaso de Cartago; nos hace ver la solemne partida de los barcos entre libaciones y plegarias, y a poco la indecisión de los generales que perdieron un tiempo precioso, y luego el desgaste gradual del ejército por efecto de las enfermedades y los combates, hasta llegar a la batalla fatal en la Gran Bahía, la retirarada final y la rendición de las tropas atenienses. Tratada con especial detenimiento, por considerársela como la causa última de la caída de Atenas, la expedición de Siracusa se ofrece a Tucídides como el episodio máximo de la guerra, y a ella aplica todas sus fuerzas.

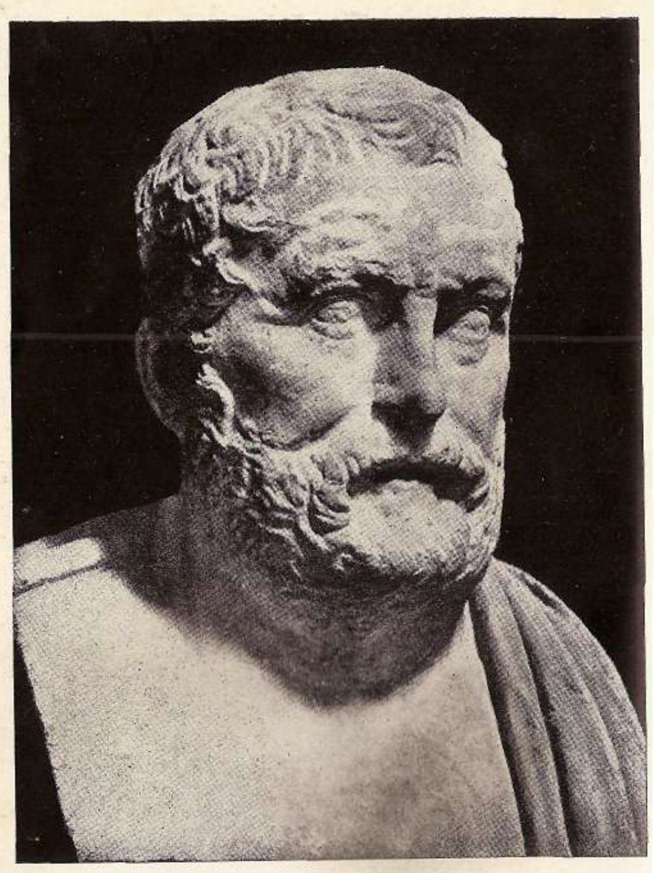
La narración de Tucídides es por norma impersonal. Pocas veces se consiente juicios sobre un personaje o una política, y conserva una actitud imparcial entre los combatientes. El efecto de desprendimiento y austeridad intelectual resulta realzado aún por el estilo. Complicado y difícil, carece de las fáciles gracias de Herodoto. Aun en sus momentos de mayor sencillez se mueve entre perífrasis y antítesis y muestra la influencia de los sofistas retóricos, Gorgias y Pródico. El vocabulario suele ser desusado, y el orden de las palabras no es el más obvio. Pero tal estilo es enteramente natural en Tucídides. Su pensamiento fluye por él de modo sostenido hasta la última línea. Extraño al principio, pronto se adueña del lector, y sus raras cadencias se quedan en la memoria, de suerte que acabamos por comprender que sólo de esta manera podía

escribir Tucídides, y que ese estilo es el vehículo propio de su temperamento: estilo que parece acarrear adecuadamente ese esfuerzo intelectual que es la vida de aquella obra, y austeros períodos que convienen a la expresión de un hombre para quien la verdad pasa antes que la facilidad o la simplificación. Tucídides no tiene aquella facilidad de golpe de vista con que Herodoto aprecia los hechos, y necesita un estilo apropiado a su mente analítica y reflexiva. Una vez familiarizados con él, saboreamos su peculiar elocuencia. Las sentencias van saturadas de su fuerte personalidad, y cada una tiene expresividad íntegra. Ellas poseen en verdad la forma permanente y satisfactoria del grande arte.

Una que otra vez, Tucídides sale de la imparcialidad narrativa y aventura un juicio. Su mayor interés está en las enseñanzas de la historia, pero sus conclusiones explícitas son muy contadas. La más impresionante es la disquisición sobre la guerra civil de Corcira. Partiendo de un solo ejemplo, nos hace sentir el peso de aquella maldición que, tarde o temprano, ha de afectar a todas las ciudades griegas. Su descripción del carácter de las comunidades griegas es hoy tan verdadera como el día en que se escribió. Es un estudio estupendo de psicología popular en tiempos de guerra civil, y los rasgos de histeria y corrupción colectivas están trazados con despiadada justeza y exactitud. Hay un acento más personal en los tributos que rinde a los grandes estadistas atenienses Temístocles y Pericles. En Temístocles, que es anterior a sus días, admira el realismo y la aguda previsión de los hechos futuros, el recto juicio y la agilidad mental. De Pericles, se siente más cerca, por haber sido uno de los personajes principales a los comienzos de su drama. A su muerte, se le escapa lo que en su pluma es un verdadero elogio fúnebre, y alaba la sabiduría de su política, comparándola con las locuras de los sucesores que pronto la abandonaron. Amén de esto, hay pocas opi-



Herodoto



Tucídides

niones personales dispersas. Para Cleón, partidario de la represión de los aliados de Atenas y la continuación de la guerra sin cuartel, tiene unas cuantas palabras desdeñosas, y lo llama "el más violento de los ciudadanos y, con mucho, el más persuasivo para el populacho de su tiempo".

Las verdaderas ideas de Tucídides sobre la guerra constan en los discursos que pone en boca de los personajes principales en varios y señalados lugares de su relato. Para estos discursos reserva todos aquellos elementos subjetivos que no es fácil desarrollar en un relato imparcial, pero que son indispensables para un cabal entendimiento de los sucesos. A través de estos fragmentos oratorios, explica los motivos de los actores del drama e ilustra los intentos y propósitos encontrados. No pretende atribuir plena historicidad a tales discursos, no; pero sí asegura que "se ajustan lo más posible al tenor general de lo que realmente se dijo entonces". Son, pues, como unas composiciones, por lo demás valiosísimas, construidas con verdaderos materiales históricos; y aun cuando en ellas oímos el timbre de voz de Tucídides, el contenido proviene de aquellos hombres que tuvieron en sus manos la guerra. Hay unos cuarenta discursos, y la mayoría son de apreciable extensión. La importancia que les concedía Tucídides se descubre por el solo hecho de que aparezcan en los libros (o capítulos) más pulidos y elaborados, en tanto que faltan en las partes que dejó a medio hacer.

Para el lector, tales discursos sirven varios propósitos. Desde luego, incorporan las grandes corrientes mentales de la época, las opiniones que corrían en el pueblo y que forman parte de la historia. Cuando Pericles dice de los atenienses: "Somos gente que ama la belleza sin extravagancia y la sabiduría sin afeminamiento", está contestando a los que se burlan de Atenas y le echan en cara el pagarse de palabras; y cuando Nicias en su última arenga a las tropas derrotadas les recuerda que "son los hombres quienes

hacen una ciudad, y no muros ni barcos desprovistos de hombres", dice algo que queda ya eternamente unido a su nombre. Pero la mayoría de los discursos sirven para ilustrar la historia en otro sentido. Nos dan, sencillamente, la psicología de la guerra. Por lo pronto, sirven fácilmente para retratar las grandes figuras mediante sus palabras. El encumbrado idealismo de Pericles, la cautela del rey espartano Arquidamo, la violencia de Cleón que reclama el aniquilamiento de toda la población de Mitilene, el insolente candor de Alcibíades cuando exige la conquista de Sicilia o entrega secretos al enemigo, el digno y supersticioso Nicias que se empeña en infundir a sus tropas una confianza que él está muy lejos de compartir: todo esto corresponde al retrato histórico y es obra de un hombre que sabía dibujar a los hombres valiéndose de sus palabras. Y ello permite del modo más feliz el abstenerse de emitir juicios personales en el resto de la obra. Tucídides mostraba a los hombres como eran y dejaba a los lectores la tarea de juzgarlos.

Pero la psicología de la guerra no se limita a la de sus grandes capitanes, y así los discursos recogen también los motivos que impulsaban a los pueblos y a los gobiernos. Ello se aprecia en los acontecimientos que determinaron la guerra, y que son ilustrados y explicados mediante ocho grandes discursos. Las complicadas relaciones entre una metrópoli y sus colonias, que llevó al enajenamiento de voluntad entre Atenas y Corinto, se expresan en los discursos de los enviados corcirianos y corintios ante el pueblo de Atenas. Los corcirianos reclaman el derecho a obrar independientemente y piden la alianza de Atenas. Los corintios contestan que no es justo ni conveniente para Atenas el conceder semejante ayuda. De este conflicto de intereses arranca la guerra, y Tucídides lo plantea con su característica imparcialidad. Después sobreviene, en Esparta, un solemne debate. El embajador corintio pronuncia un discurso ardiente e irónico pidiendo la gue-

rra, y los atenienses le contestan con una exhibición del poder y los preparativos de Atenas. El rey de Esparta, representante de la acostumbrada desconfianza de su país, pide tiempo al tiempo, pero lo ataja el éforo en funciones, que pide lacónicamente la guerra. Los cuatro discursos muestran la actitud de los diferentes partidos con respecto a la guerra, y descubren una vacilación en las filas espartanas. Para poner término a la discusión, se ofrecen otros dos discursos: los corintios muestran las ventajas de la guerra, y en la asamblea ateniense, Pericles se declara reacio a plegarse a las exigencias espartanas, e insiste en que Atenas puede soportar con éxito la lucha. Ahora que los protagonistas se han explicado, la situación es clara. La guerra puede comenzar.

La mayoría de las crisis que la guerra va ocasionando son tratadas de igual manera, aunque en menor escala. De este modo, las principales incidencias y motivos resultan sumamente claros, y Tucídides demuestra un criterio infalible para resolver dónde acomoda y dónde sobraría un discurso. Cuando el caso no es bastante crítico, se limita a citar brevemente lo que por entonces se decía al respecto; y nada más. Su acomodación de los discursos es parte integrante de la construcción artística. Los discursos marcan el movimiento de los hechos. Pero, de paso, nos revelan lo que pensaba Tucídides, y pertenecen ya mucho menos a la ciencia que al arte. Se trata, en suma, de contar la caída de Atenas y, a través de los discursos, Tucídides nos permite apreciar las varias etapas del derrumbamiento. El discurso de los corintios es, realmente, un elogio de la brillantez y rapidez de acción de los atenienses. La famosa Oración Fúnebre de Pericles es un loor a Atenas, en lo que tiene de mejor y más noble, y cada una de sus sentencias compendia el ideal por el que sus hombres combaten. Pero el discurso de Cleón en el debate de los mitilenios, donde reclama el degüello general, nos permite

apreciar un ánimo nuevo y perverso, de momento contrarrestado por el buen sentido de Diodoto, el opositor. Pero la furiosa sed no se ha apaciguado del todo, y en la Controversia Melia, Tucídides nos indica hasta qué extremos había llegado ya el falso realismo ateniense. Para realizar sus propósitos políticos, los atenienses ofrecen a los melios la elección entre el sometimiento o la destrucción total, y sobreviene un diálogo en que se ve la impotencia de las nociones humanas y rectas contra la desenfrenada codicia del poder. Los atenienses desoyen las objeciones de Melos, y toda la población de esta isla es muerta o esclavizada. Sin declarar explícitamente sus propias opiniones, Tucídides muestra así la degeneración gradual de Atenas, tan por debajo ya de los ideales de Pericles.

Esta actitud artística puede apreciarse en otros aspectos de la obra y es parte esencial de su estructura. Las grandes proporciones y el sitio eminente concedido a la expedición siciliana inmediatamente después de las atrocidades cometidas en Melos sobrevienen con un vigor de ironía trágica. Cada desatino parece un nuevo paso hacia la inevitable derrota ateniense, y cuando llega la hora de tal derrota, Tucídides no deja lugar a duda sobre la totalidad de la catástrofe. Ella era la consecuencia fatal de una política que, desde el primer instante, el historiador ha criticado como ajena a las correctas doctrinas de Pericles. Pero sería un error el figurarse que Tucídides presenta el desastre siciliano como un castigo por la mala conducta anterior. Aquella diáfana mente no daba cabida a semejantes sentimentalidades. Aun es indudable que en su visión política hay un tanto de maquiavelismo, desde el instante en que juzga de un Estado por su capacidad para *existir*. Los sucesores de Pericles fueron incapaces de ver dónde estaba la verdadera fuerza de Atenas: de aquí que el historiador los condene. Pero él distaba mucho de ser un patriotero o un abogado del poder por el amor del poder. La Atenas que él admiraba

era, en su opinión, digna de gobernar a los pueblos, y cuando ella perdió su poder, es porque en efecto había perdido la mayoría de sus excelencias. Pero Tucídides no es un iluso en asunto de política. El buen Nicias, en su afición a los augurios y adivinaciones, no tiene sino mínima parte en el desastre siciliano, y el epitafio que Tucídides le consagra, al asegurar que nadie mereció menos que él la muerte que le esperaba "por su perfecta lealtad a la virtud convencional", es el veredicto de un hombre que sabía bien lo poco que cuenta la bondad en los destinos de un pueblo.

La historia de Tucídides satisface, pues, por igual, al científico y al artista. Combina el más riguroso registro de los hechos con la forma que sólo el grande arte puede proveer. La obra fue escrita por un hombre avezado a la medicina y capaz de prestar atención a lo que llamaríamos el cuerpo político. Pero, bajo el diagnóstico desapasionado, late la intensa emoción del hombre que estaba penetrado de la antigua grandeza de Atenas y de todo el orden del mundo que con ella se vino abajo. Había escuchado a Pericles, y sin duda no traiciona su pensamiento cuando le hace decir: "La tierra toda es el sepulcro de los hombres famosos, y no sólo los recuerda la inscripción de sus monumentos funerarios, sino que aun en comarcas ajenas su memoria alienta en el corazón de todos los hombres, mucho más que en piedras recordatorias."

La historia de Tucídides fue continuada hasta la caída de la supremacía tebana en 362 a. c. por un hombre muy diferente y de menores talentos. Jenofonte, en efecto, era un señor campesino, enamorado de los deportes y aventuras. Admiraba el ideal espartano y supo encontrar amigos entre la caballerosa aristocracia de Persia. Sus voluminosas obras han sobrevivido por causa de la resurrección de la prosa ática en el siglo II d. c., pues mereció ser admirado como estilista y comparado con Herodoto y Tucídides.

Como historiador no posee grandes méritos. Aunque se declara continuador de Tucídides, parece no haber entendido para nada los métodos de su maestro. Su obra es superficial y tendenciosa. No se preocupó mayormente de juntar materiales de primera mano. Quería sobre todo hacer un panegírico del rey de Esparta, Agesilao, y olvida de propósito al conspicuo general tebano Epaminondas. Adopta un punto de vista convencional, y atribuye la ruina de la supremacía espartana a la némesis divina. Se entretiene en contar anécdotas morales, y Tucídides se hubiera formado una pobre opinión de su obra.

Pero si su obra *Hellenica* nos desilusiona, en cambio nos compensa el admirable relato de sus aventuras en la *Anábasis.* Esta historia de los mercenarios griegos que acompañaban al pretendiente persa en su campaña para apoderarse del trono y que sólo consiguieron ver morir a su jefe en el instante de la victoria y tuvieron que retirarse entre enormes dificultades, es una narración magistral. Su principal mérito es su sencillo apego a los hechos, que son ya por sí mismos lo bastante excitantes para no requerir adorno. Como soldado que era, Jenofonte da razón de cuanto concierne a un ejército en marcha, ya el territorio o las ciudades que atraviesa, las provisiones que logra conseguir, o los medios de que se vale para cruzar los ríos, o la formación en orden de batalla, o las discusiones sobre el mando. La narración es de un interés absorbente. Esta aventura a través del Asia revelaba la debilidad del régimen persa y explicaba de antemano la futura conquista de aquella nación por Alejandro. Escrito con gran facilidad y fluidez, el relato nunca flaquea. Aun cuando carezca del poder emocional de Tucídides, tiene momentos sublimes. Ciro ha sido muerto, y nadie lo sabe. Y tras de varios fatigosos meses de marcha en medio de regiones desoladas y montañosas, los griegos por fin vuelven a ver el mar.

Jenofonte escribió sobre muchos otros asuntos. Com-

puso tratados sobre la cacería, la constitución espartana, la economía doméstica. Escribió las vidas de Hierón y de Agesilao. En la *Ciropedia* escribió un relato imaginario e instructivo sobre la educación del gobernante ideal. El libro peca de largo y acaba por volverse aburrido. Las ideas políticas de Jenofonte ni son muchas ni muy profundas. Pero el libro no es desdeñable. Jenofonte tiene su concepto sobre lo que debe ser un hombre. Le seducen las cualidades principescas y caballerosas y, a su modo, sabe exponerlas. La *Ciropedia* fue para la edad helenística lo que fue para el Renacimiento *Il Cortegiano* de Castiglione: dio su fórmula definitiva a una tradición y la convirtió en material educativo.

Jenofonte, en su juventud, había sido muy impresionado por la personalidad de Sócrates y consagró varios libros a su memoria. Sus *Memorabilia*, *Apología* y *Simposio* o *Banquete* describen al extraordinario maestro y lo defienden contra las acusaciones que lo llevaron a la muerte. Desde luego que estos libros han sido eclipsados por el genio de Platón, quien trató temas semejantes, pero esto no quiere decir que sean obras inútiles. Ellas nos permiten apreciar cómo aquel hombre de acción veía al gran sofista; y, aun cuando su exactitud histórica admita reparos, ayudan a completar ciertos aspectos del carácter de Sócrates ante los cuales Platón cierra los ojos. Para Jenofonte, Sócrates es el filósofo del hombre sencillo, que resuelve modestos conflictos éticos y económicos, y en quien se puede confiar porque siempre tiene respuestas inteligentes para las cuestiones complicadas. Jenofonte lo defiende ingeniosamente contra los cargos de irreligiosidad y corrupción de la juventud, pero no ve en él un santo como lo veía Platón. Tal cosa sería extraña al mundo de Jenofonte, el cual era, más que nada, un hombre honorable y ameno, amante del aire libre, la buena conversación y las buenas maneras. Pero no era, en ningún sentido, un grande hombre ni un genio.

V

VIEJA Y NUEVA COMEDIA

Así como la tragedia nació del ritual y las danzas referentes a los misterios del sufrimiento, así la comedia se engendró en los ritos relativos a los misterios de la fertilidad y la procreación. Desde los tiempos primitivos, los griegos contaban con ceremonias en que las procesiones itifálicas y las burlas rústicas se combinaban con regocijadas mojigangas. Tales ritos primitivos se ven pintados en los vasos de los siglos VII y VI procedentes de Corinto y Sición, y la tradición atribuía al Peloponeso los primeros vagidos de la comedia. Pero donde la comedia aparece por primera vez en forma definida es en Atenas y entonces, lo mismo que la tragedia, está asociada a Dionisos. Viene a ser así la contrapartida natural de la más seria de las artes y se ejercita en el campo del cinismo y la burla. Se la representa en ciertos festivales fijos, donde se atribuye un premio a la mejor comedia. Sus autores son conocidos y mencionados. Es un arte cuyos orígenes se han olvidado ya. Vino a madurar después de la tragedia, y alcanzó su apogeo con Aristófanes (450-385 a. c.), de quien nos quedan once piezas, todas representadas por los días en que comenzaba la Guerra Peloponesia. Es el único comediógrafo del que conservamos obras enteras, pero él parece compendiar las principales cualidades de sus predecesores y ofrecer una representación completa de aquel género hecho de sorpresas.

Por su construcción y manera, la comedia griega es muy diferente de la comedia que ha de aparecer en literaturas ulteriores. Su forma conserva e incorpora muchos elementos tradicionales. El coro se disfraza para representar cuanto quiera el poeta: ranas, aves, ancianos, mujeres, avispas —figuras que generalmente dan su nombre a la obra—, y tiene grande importancia

a la vez en el tratamiento de la acción y en la expresión de las opiniones del poeta sobre varios temas de actualidad. El director del coro tiene a su cargo un breve discurso en que es portavoz del poeta y trata de moral, poesía o política o cuanto interese especialmente al poeta. Esto es una supervivencia de las antiguas burlas y sátiras. La acción es vívida y variada, y en ellas las viejas y más celebradas travesuras se mezclan con escenas de vapuleos y camorras que son el núcleo mismo de la farsa. Tampoco se olvidan del todo aquellos rasgos itifálicos que están en el germen de la comedia. La comedia griega es francamente cruda, "inconveniente", y algunos de sus chistes preferidos serían inaceptables en la escena moderna. También está llena de alusiones locales. Los personajes bien conocidos de Atenas son en ella ridiculizados constantemente. Nunca falta un debate o disputa en que se discuten temas de interés general. Todo esto proviene de los elementos tradicionales: se lo respeta religiosamente y se lo disfruta sin cansancio. Pero Aristófanes lo combina todo en una estructura de farsa trascendental. Las viejas bufonadas y burlas no son más que detalles para amenizar sus argumentos tan imposibles como magníficos, y se los transporta a un mundo de pura fantasía. Sus escenas llegan a una irrealidad extrema, y las puebla con figuras prominentes de sus días, a quienes obliga a los actos más ridículos, o bien crea un mundo extravagante en que los hombres y las mujeres que él inventa —gente común y corriente— contrastan su buen sentido en acciones de una improbabilidad que llega al absurdo.

En la culminación de su grandeza, los atenienses se complacían en que se hicieran burlas a expensas suyas, y toleraban de buen humor cualquier censura de sus costumbres y su política. Los comediantes podían imitar a los hombres públicos sin que se los persiguiera ante los jueces por falta de respeto o difamación. A veces se propasaban, naturalmente, y en-

tonces se los multaba, como aconteció a Aristofanes con Cleón, por ridiculizar a su ciudad ante los aliados y extranjeros que concurrían a Atenas en ocasión de ciertos festejos. Aristófanes aprovechó cuando pudo aquel ambiente de libertad para poner en solfa cuanto le desagradaba y exponer sus propias miras sobre la política. Con un valor nunca desmentido y una notoria constancia en los mismos ideales, sostuvo sus puntos de vista, llenos de moderación, a lo largo de su carrera, y exhortó a sus compatriotas a no pelear con Esparta y a no tratar a sus aliados como meros súbditos tributarios. A este fin, presentaba a sus adversarios políticos en las posturas más risibles, e insertaba en sus obras verdaderas peroraciones de sana doctrina. Y habla mucho en pro de la democracia ateniense el hecho de que se le permitiera todo esto en plena época de guerra, pues a los comienzos al menos, pudo decir cuanto se le antojó.

La primera de las piezas que de él conservamos, *Los Acarnienses* (425 a. c.), es una sátira contra el partido de la guerra y los generales. En una serie de cortas y vívidas escenas la guerra es presentada como cosa absurda, y sin apelar nunca a las emociones patrióticas, sus crueldades aparecen bajo una luz injustificada. He allí al enviado persa que se presenta "como un barco de guerra", al general traga-hombres ataviado para la batalla, al megarense muerto de hambre obligado a vender a sus hijas como si fueran cerdos, al informador público vendido a los beocios en calidad de producto típico de Atenas, y luego, aquel convenio privado de paz que se contrata entre el astuto héroe y el enemigo, y el ridículo resbalón del general que pretende saltar un charco y hace reír con sus quejidos, mientras el héroe prepara sus celebraciones de paz. Todo ello se desarrolla con vertiginosa rapidez. Las escenas se suceden rápidamente y los personajes desfilan uno tras otro. Lleno de alusiones y burlas, el diálogo se ajusta a cada situación y cada nuevo inci-

dente es completo en sí mismo. La rechifla de la guerra es el tema de unión, como cosa opuesta a un tiempo a la cordura y a la felicidad. Pero la atmósfera de farsa no nos impide apreciar el buen sentido que sirve de sustento a la obra. Las causas de la guerra se exponen en un discurso que era la verdad desnuda para el auditorio contemporáneo, y el poeta pleitea su causa presentando a los militaristas como menos que humanos. Las simpatías del autor están con su héroe, un campesino listo y tenaz que, con suma claridad, se enfrenta con el problema y lo resuelve para sí mismo.

Los Caballeros (424 a. c.) no es obra de igual brío y aun tiene resabio de amargura. Es un ataque al demagogo Cleón, por quien Aristófanes comparte la aversión de Tucídides, y de paso es también una divertida y no acerba sátira de la democracia. Una vez más vemos en escena a los personajes públicos. Esta vez se trata de los generales Nicias y Demóstenes, que más tarde hallarán una triste muerte en Sicilia. Pero la figura principal es Cleón, el paflagonio vendedor de cueros, que se ha apoderado del ánimo del pobre viejo Demos (el pueblo), y que al fin es desposeído y derrocado por el complot de los dos esclavos Nicias y Demóstenes, quienes lo reemplazan por el choricero Agorácrito, que resulta todavía más sensible a las adulaciones. El argumento es sencillo, y la pieza es más bien una sátira que no una farsa. La acción resulta divertida; el diálogo, a menudo excelente. Pero el verdadero interés reside en las personalidades públicas. Nicias es tímido y respetuoso; Demóstenes atrevido y aventurero, aunque aficionado al trago; Demos, pesado y bobo, y muy amigo de sus pequeñas comodidades. Cleón es retratado con rasgos cruelísimos. Se lo pinta violento, vanidoso, bribón, dado a cohechos y sumamente vengativo. La fantasía y la realidad se mezclan de modo intrincado, pero los caracteres están dibujados nítidamente. Sus principales rasgos sin duda corres-

pondían a la realidad, pues sin esto el poeta no hubiera logrado el efecto que buscaba. Su propósito principal era desacreditar a Cleón, partidario de una política y unos procedimientos profundamente repugnantes para Aristófanes. Éste, a quien Cleón había maltratado un tanto, le devolvía ahora golpe por golpe.

Estas dos comedias son, por lo demás, las únicas en que Aristófanes presenta en escena figuras de la política contemporánea. A éstas sigue otra comedia, *Las Nubes* (423 a. c.), en que el poeta se propone ridiculizar a una persona que ha ocupado mucho la imaginación de la posteridad, y mucho más que todos los demagogos o generales atenienses. Sócrates ha sido santificado por Platón, pero para Aristófanes no es más que un representante del movimiento sofístico, y *Las Nubes* son un ataque rencoroso, aunque brillante, contra su persona. Comparando los efectos disolventes de la nueva educación con una pintura idealizada de la tradición ateniense, poco le cuesta al poeta desacreditar a los sofistas. En la figura de Sócrates acumula todas las condiciones desagradables que puede, haciéndolo un viejo impostor, sórdido y sucio, que todo el día murmura cosas sin sentido o propone absurdos acertijos científicos. Sus discípulos son unos estudiantes astrosos, que todo el día andan agachados como buscando trufas, o unos mozos desaprensivos, capaces de probar lo peor con las mejores razones y hasta de pegarle a su padre. El hilo del argumento está en las relaciones entre un padre anticuado y un hijo a la moderna, y la lección resulta clara de un largo y apasionado debate entre la Lógica Recta y la Incorrecta. La moraleja es compendiada, al final, por la destrucción de la Fábrica Mental de Sócrates.

El contraste entre las dos generaciones coetáneas es el tema de *Las Avispas* (422 a. c.), aunque aquí los papeles se han invertido. Los personajes son todos imaginarios, y la pieza es una alegre burla contra la vieja manía ateniense de sentarse en los jurados pú-

blicos a juzgar las causas. Acaso el asunto no se prestaba para que Aristófanes desplegara su talento y esta comedia carece de la vitalidad que en las otras se admira. Hay una buena escena en que un par de infelices son juzgados ante el infatigable jurado, y el final alcanza el alto estilo orgiástico. Aristófanes procura aquí algo como una comedia de costumbres, pero aún no acierta a sacar todo el partido de los caracteres. Las figuras del padre y del hijo tienen firme relieve, pero no despliegan toda la gama de sus posibilidades por falta de ambiente más fantástico o estimulante.

Las cualidades algo borrosas en *Las Avispas* se destacan con toda expresividad en *La Paz* (421 a. c.) y en *Las Aves* (414 a. c.). En estas dos piezas, Aristófanes da libre juego a su atrevido ingenio y crea un delicioso mundo irreal. *La Paz* es una fantasía política. Un hacendado ateniense, cansado de la guerra, vuela al cielo montado en un escarabajo, y allí se encuentra con que, disgustados de los hombres, los dioses se han remontado un poco más arriba, y que en el Olimpo se ha instalado la Guerra, encerrando antes a la Paz y regresa a la tierra con las compañeras de aquélla, la Abundancia (o la Cosecha) y la Teoría (o Fiesta). Se casa con la Abundancia, y la obra acaba con los regocijos de los cantos matrimoniales. En *La Paz*, Aristófanes abre una nueva ruta de sus talentos. El tratamiento burlesco de los dioses cuadraba mucho a su manera. Hermes, portero de un Olimpo deshabitado, y la figura de la Guerra, tumultuosa y camorrista, son de un gran realismo, y conservan lo bastante de su carácter oficial para producir un efecto cómico.

Las Aves llevan a temperatura de perfecta maestría esos mismos principios. Construida con los puros elementos de la fantasía poética, esta historia de dos aventureros que persuaden a las aves de que se construyan un imperio en los cielos está llena de vida y encanto. Bien puede ser una burla de las ambiciones

atenienses, muy maduras ya por los días de la Expedición Siciliana, pero este pretexto se queda atrás y desaparece. Escenas de verdadero encanto, en que el poeta revela un sentimiento incomparable de los pájaros y su existencia alada, se mezclan aquí con rápidas sátiras de tipos familiares de Atenas, y todo ello nos lleva a la soberbia crisis en que los dioses, privados de su imperio, entran en negociaciones con los nuevos dueños del aire, y el héroe se desposa con una diosa llamada algo así como la Soberanía. En *Las Aves* combina Aristófanes todas sus facultades para producir una obra maestra. Los personajes principales son unos formidables aventureros, siempre prontos a afrontar cualquier contratiempo, y siempre preparados para la respuesta. Las cortas escenas se precipitan aceleradamente, de modo que no se pierde un instante. Las burlas de actualidad llegan a un brillo inusitado, cuando el obeso cobardón Cleónimo es comparado a un árbol que muda las hojas en invierno, o cuando Nefelococigia, la nueva ciudad en cuyo nombre se mezclan las nubes y los cucos, es fundada por las aves de un modo que recuerda muy de cerca los relatos de Herodoto sobre Babilonia. El mismo humorismo chispeante hace aparecer a Prometeo bajo una sombrilla para que Zeus no pueda verlo, y presenta a una divinidad extranjera o bárbara, el Tribalo, que habla un griego casi incomprensible.

Pero lo que constituye la característica de *Las Aves* es el lirismo que penetra la obra y se manifiesta en cantos deliciosos. Ya este don poético era patente en *Las Nubes*, donde el coro entona un límpido y delicioso poema. También lo pone de relieve el elogio de la antigua educación, cuando el joven "se regocija en el disfrute de la estación juvenil, con los confundidos murmullos del plátano y el olmo". Pero en *Las Aves* el lirismo alcanza notas triunfales. Aristófanes era un verdadero poeta de la naturaleza, capaz de expresar el encanto de las aves y las flores del Ática.

Sus cantos melodiosos y apropiados, ora sea la abubilla que está llamando al ruiseñor, ora el coro de los pájaros que cuentan su vida errante, alcanzan los acentos de la más alta poesía lírica, y llenan de artística alegría el ambiente de la comedia toda, que acaba, conforme a los cánones, con canciones nupciales.*

La reanudación de la guerra y el sentimiento del fracaso inminente que amenaza a Atenas afecta a Aristófanes como afectó a los grandes trágicos. Leal a sus doctrinas, se niega a dejarse cegar por el fanatismo patriótico, y en la *Lisístrata* (411 a. c.) hace una estupenda y sincera exposición de sus opiniones. Su idea es que la guerra debe acabar a todo trance, y así lo predica en una farsa donde las mujeres toman por su cuenta la tarea de imponer la paz, negándose a cumplir los deberes matrimoniales. Ya se entiende que tal comedia no puede menos de ser un tanto impúdica, pero el fácil humorismo de Aristófanes logra darle un tono en que todo se vuelve risa sin procacidad. Sus mujeres resultan expertas en los alegatos y poseen un sano sentido político. Demuestran un claro entendimiento de las necesidades públicas y una franca decisión de arreglar las cosas. Firmes en su resolución, obligan a los espartanos a pedir la paz, que al fin es sellada entre gozosos himnos dedicados a las deidades protectoras de Atenas y Esparta. Aun cuando en esta obra no luce el lirismo exaltado de *Las Aves*, la *Lisístrata* es una comedia magnífica, tejida admirablemente con escenas vívidas y personajes llenos de realidad. Su enseñanza moral es harto sencilla, y nunca como aquí Aristófanes dejó sentir toda su sinceridad política, al abogar por una confederación de aliados que sustituya al imperio tiránico. Y logra ser convincente sin necesidad de ser solemne.

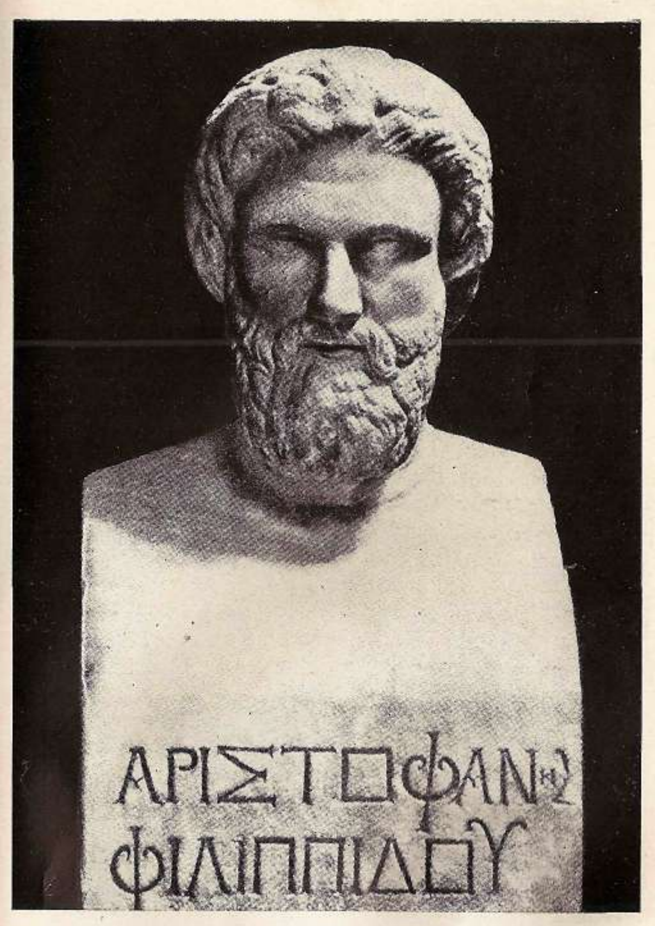
La *Lisístrata* es la última manifestación política de

* Son características de los coros y trozos líricos las onomatopeyas o imitaciones del trino de las aves. [T.]

Aristófanes. La psicología creada por la derrota no le permitió continuar sus prédicas teatrales, y aun es posible que las considerara ya inútiles. Buscando entonces otro campo donde ejercitar su ingenio, lo encontró en Eurípides. Ya en *Los Acarnienses* había presentado a Eurípides en escena, pero ahora le consagró todo el peso de dos comedias sucesivas.

Las *Thesmophoriazusae* o *Tesmoforias* (411 a. c.) es una farsa bien armada, que se refiere a la imagen de la mujer en la obra de Eurípides. Las mujeres deciden vengarse de él. Eurípides mete entre ellas a su secretario disfrazado de mujer para que lo defienda, pero el disfraz es descubierto, y sobreviene un escándalo que Eurípides logra calmar pactando con el enemigo. Hay también aquí algunos rasgos atrevidos, y Aristófanes elude toda posible imputación de falta de equidad o hipocresía, justificando por su parte muchos de los cargos de Eurípides contra el otro sexo. La obra rebosa buen humor, y si algunos personajes allí representados no pueden haber quedado muy satisfechos, tampoco habrán podido quejarse de que se los haya tratado con rencor o suficiencia. En rigor, Eurípides es quien sale vencedor, aunque tal vez no lo haga mediante recursos a la altura de su dignidad.

En *Las Ranas* (405 a. c.), Aristófanes toma por otra senda y crea una fantasía cómica fundada en la crítica literaria. Escrita inmediatamente después de la muerte de Eurípides, la obra es un intento para establecer su valor patético y moral. Nunca, salvo en *Las Aves*, se nos ha mostrado Aristófanes tan de cuerpo entero. La escena en el Hades, el tratamiento irreverente de Dionisos, la fresca belleza del Canto de los Iniciados, las soberbias y acertadas parodias, la ocurrencia de convocar y hacer hablar a los muertos, o vestir a Dionisos con los atavíos de Héracles y hacerlo asustarse de las consecuencias, muestran que el último año de la Guerra Peloponesia encuentra a Aristófanes en pleno disfrute de sus talentos. Tras de admirables



Aristófanes

Teatro de Epidauro

escenas de farsa, se alcanza el apogeo cuando Esquilo y Eurípides son examinados y juzgados en persona, para resolver cuál de ellos es más digno de volver a la vida. En esta comparación, Aristófanes no se deja aconsejar solamente de sus inclinaciones personales. Sus principios morales lo llevan a preferir a Esquilo, pero la discusión toma un sesgo marcadamente estético, y es la primera aparición de la crítica literaria en Grecia. A fuerza de parodias y mofas, Aristófanes argumenta eficazmente contra la contextura de los prólogos en Eurípides, contra su complicado estilo coral, contra sus yámbicos sin robustez. Tampoco sale indemne Esquilo, por sus oscuridades y pasajes bombásticos. Pero, desde luego, Eurípides es el que sale peor, y su derrota es remachada con alguna rudeza. Había algo en su carácter y en su influencia pública que irritaba a Aristófanes, y así se ve que, tras de hacerle reparos artísticos, concluye tratándolo de bribón.

Con *Las Ranas* acaban los días áureos de Aristófanes y de la Antigua Comedia. La derrota de Atenas por Esparta puso término a las circunstancias generales que hacían posible esta manera de representación teatral. Desde luego, ella resultaba muy costosa para una generación empobrecida, y su crítica descarada no acomodaba ya al ánimo desconfiado de un pueblo quebrantado por la derrota. Aristófanes todavía vive durante el siglo IV y todavía sigue escribiendo. Pero ni en *La asamblea de mujeres*,* ni en *Pluto* o *La Riqueza* encontramos el brillo y vigor de las obras anteriores. *La asamblea de mujeres* es interesante como burla contra la pretendida igualdad de los sexos y contra la comunidad de las mujeres que Platón preconiza en *La República*. O Aristófanes conoció alguna versión primera de esta obra, u oyó tales ideas en la conversación del autor. La comedia, en todo caso, carece de vitalidad. Los chistes han comenzado a ser anticuados

* Baráibar y Zumárraga tradujo *Las junteras*. [T.]

y falta la verdadera animación dramática. *Pluto* padece de iguales defectos, pero al menos tiene interés por cuanto nos muestra a Aristófanes debatiéndose con temas adecuados a su momento y trae ya vislumbres de la Nueva Comedia. El argumento se reduce a una alegoría. Como la Riqueza es ciega y distribuye sus favores sin ton ni son, se resuelve a devolverle la vista, y a partir de ese momento los buenos se enriquecen. Esta sencilla ocurrencia puede haber impresionado a los empobrecidos atenienses de aquellos días, pero le falta *vis cómica* y posibilidades imaginativas. Los personajes están bien concebidos dentro de la manera habitual en Aristófanes, pero la ausencia de largos cantos corales y la pobreza de alusiones a las cosas contemporáneas enrarecen el aire. Todo ello parece una mera conversación, cargada de máximas morales. Todo indica que entramos en una nueva era.

El carácter singularísimo de la Vieja Comedia hace muy difícil juzgarla. No puede comparársela con ninguna otra forma artística, y ni siquiera con el tipo de comedia que ha de seguirla. Pues si es verdad que la farsa y la fantasía alcanzan en ella una temperatura poética, no es fácil decir hasta qué punto los dones personales de Aristófanes contribuyen a ello, más que la tradición del género. No hay duda que es divertida y deliciosa, a pesar de sus alusiones a cosas de actualidad y a pesar de las pullas cuyo sentido se ha perdido irremediablemente y sólo puede esclarecerse con muchos esfuerzos. Verdad es que muchas burlas conservan su juventud perenne. Aristófanes usa las palabras con maestría, y en sus diálogos emplea todas las armas de la comedia, monstruosidades recién acuñadas, el lenguaje de la calle y del campo, el dialecto y el lenguaje oficial, chistes de actualidad y fragmentos de viejas canciones. Sus equívocos son tan buenos como puede serlo un equívoco, y sus parodias son sencillamente geniales. La inacabable transformación de versos conocidos en disparates o hasta inconvenien-

cias tiene siempre la gracia de resultar cabalmente adecuada al caso. Descuella en las sublimidades ridículas, y de repente aplica las palabras más sagradas a las situaciones en que menos se espera, produciendo efectos risibles. Su inagotable inventiva hace sus diálogos sumamente vivaces, y el vaivén de los altercados es el pulso mismo de sus obras. Pero, con toda su fertilidad, Aristófanes nunca pierde el freno. Todo lo arregla y dispone con economía y dominio. Nunca insiste demasiado en una burla, nunca alarga excesivamente la cadena de epítetos. Su estilo, todo riqueza, es al par de extrema nitidez. Nunca hallamos en él aquel derroche y exhibición de habilidades propios, por ejemplo, de Rabelais. Es maestro del argumento, y alcanza un vigor extraordinario cuando se expresa en aquellos metros anapésticos que se han comparado al "galope de la cuadriga solar". Al igual de los trágicos, se ha forjado un lenguaje a la medida de sus necesidades y lo hace cambiar según su capricho y satisfacer todas sus exigencias.

Aristófanes se proponía divertir, y sus comedias tienen siempre un final regocijado y feliz. Los dioses transigen con las aves, se arregla el tratado de paz, Sócrates queda humillado, Esquilo vuelve a la vida, los buenos se enriquecen. Todo lo que anhelamos acaba por suceder. En el camino, acontece toda casta de absurdos. Los hombres emplean alas o se remontan al cielo en escarabajos. Sobrevienen mil conspiraciones, y hay disputas y rencillas en que alguien queda anonadado. Pero la virtud de este arte reside en el hecho de que los personajes obran como la gente común y corriente, aun cuando su pintoresca jerigonza, sus injurias, sus adulaciones, sus salidas cínicas, sus raptos de entusiasmo, los pinten más vívidos y activos que en la realidad. El que parezcan retratos abultados no tiene nada de absurdo. Aun los que sirven de portavoces a las opiniones del poeta tienen sus momentos de picardía, en que trampean o se jactan más

de la cuenta o ceden a las flaquezas de la carne. Sus figuras femeninas aprontan una franca respuesta a los que pretenden que las mujeres no contaban en la vida griega. Pelean como unas placeras y poseen clara conciencia del lugar que les ha asignado la naturaleza; y como, además, siempre tienen el buen sentido de su parte, los entusiasmos masculinos parecen, a su lado, tonterías candorosas.

Todo poeta cómico y satírico tiene su lado serio y ataca lo que le rodea partiendo de algunos principios que respeta. Aristófanes podrá burlarse a más y mejor, pero también es amargo y cáustico para las cosas que odia. Hombre de temperamento e ideales conservadores, considera con desagrado y aun repulsión las novedades que los sofistas han traído a la vida ateniense. Vuelve, en cambio, los ojos con arrobamiento y no sin manifiesta sentimentalidad hacia los grandes días de Maratón, y su disgusto y reprobación de las modas viene a cristalizar en dos personajes, Eurípides y Sócrates. Sin duda que mucho de su crítica es mero jugueteo destinado a la risa, y que no todas sus acusaciones han de tomarse por lo serio. Pero no hay duda que desaprobaba la causa que ambos representaban. En Sócrates encuentra el blanco para descargar su aversión contra las nuevas y disolventes costumbres educativas, y en Eurípides ataca las nuevas tendencias en arte y música, no menos que la inmoralidad, que le es imposible compartir. Pero seguramente que bajo todo esto hay algo de antipatía personal: ni uno ni otro eran gente de su gusto.

Por otra parte, distaba mucho de ser un reaccionario remilgoso. En política era un hombre del centro, y se opuso constantemente al partido militar. En parte por verdadero amor a las grandezas pasadas, en parte por sentido común, prefería la Atenas de su juventud a las cosas que ahora ofrecían los generales o los filósofos. Pero, en el fondo, abrigaba una íntima convicción con la que no comulgaba Sócrates

ni Eurípides. Creía en la buena vida, en la vida de los sentidos, el placer y la inteligencia, y los hombres a quienes combatía eran más bien partidarios de otras concepciones de la existencia humana. Ellos más bien anhelaban un mundo nítido y racional, o bien un mundo de exaltación religiosa y de puritanas abstenciones. Aristófanes estaba satisfecho de las buenas cosas de la vida, y combatía por ellas incansablemente, oponiéndose a los charlatanes, a los fanfarrones, a los jactanciosos, y a cuantos se creen con derecho a intervenir en la vida ajena y a hacer de aguafiestas.

El arte de Aristófanes no tuvo sucesor. Se puede decir que acabó, más que con él, antes de él. Lo sustituyó una verdadera comedia de costumbres que debía mucho a Eurípides en sus sentimientos y en sus máximas. La Media y la Nueva Comedia, como se las llama, se parecían mucho entre sí. Sus autores, especialmente Menandro (343?-293 a. c.), crearon ese género que hoy propiamente llamamos comedia, y que a través de las adaptaciones de Plauto y Terencio, ha de resucitar en los días del Renacimiento. De Menandro no ha quedado una sola obra completa, pero en Egipto han aparecido varios fragmentos, y numerosas referencias y citas nos dan idea de su teatro. Menandro escribía para la recreación de generaciones entristecidas, que preferían no contemplar la vida muy de cerca. Su arte es un escape hacia un mundo de singular romanticismo. Está lleno de inesperados encuentros y hallazgos de personajes, de gemelos que se confunden entre sí, de nobles prostitutas y de padres incomprensivos e iracundos. Por supuesto, todo acaba siempre del mejor modo y la virtud es recompensada. Encantadoras en su época, estas ingeniosas invenciones como que se han marchitado con el tiempo, y Menandro nos resulta tedioso. Pero era sin duda hombre de temperamento atractivo, y poseía un estilo a la vez pulcro y natural. Inteligente, tolerante, capaz

de afecto, hizo de sus comedias los depósitos de su sabiduría práctica, especialmente de esa sabiduría que facilita la existencia y dulcifica a los hombres. Es la antítesis del grande hombre concebido por el siglo de Pericles. Sabe que la vida no es más que un teatro flotante, que los amados de los dioses mueren jóvenes, que la mucha conciencia nos vuelve a todos cobardes. El mismo San Pablo no hace más que citarlo cuando afirma que "las malas compañías pervierten las buenas costumbres". Sus máximas enseñan a vivir sin exigir mucho de la vida: expresiones de aquella blanda aceptación de un mundo al que no debemos nunca pedir cosas imposibles. Era Menandro, en todo y por todo, el mejor tipo que su época podía producir, pero desde luego que su obra no resiste la comparación con aquellos inspirados disparates y aquellas fascinadoras melodías de la Vieja Comedia.

VI

PLATÓN Y ARISTÓTELES

El movimiento sofístico, que tan honda huella dejó en Tucídides y en Eurípides, había casi agotado sus fuerzas hacia fines del siglo v, y la reacción contra él lo culpaba en mucho de la caída de Atenas. Los brillantes discípulos de Sócrates habían consagrado su talento a destruir su propio país, y cuando en 399 a. c., Sócrates fue condenado a muerte por "corromper a la juventud y no venerar a los dioses de la ciudad", no faltó gente honrada que de buena fe aprobara semejante sentencia, por la sencilla razón de que juzgaban del maestro según la conducta de sus discípulos. Pero el tiempo se encargaría de rectificar tan equivocada condena. Después de su muerte, la memoria de Sócrates fue santificada por un hombre de genio, y el que era a los ojos de Aristófanes un presuntuoso charlatán ha pasado a la posteridad como un santo. Su vida y sus enseñanzas fueron la inspiración principal de Platón (429-347 a. c.), quien, en memoria suya, edificó la primera metafísica coherente que los hombres conocen.

Durante su juventud, Platón cayó bajo el embrujo de Sócrates, que vino a ser para él un maestro auténtico, jamás engañado por las apariencias y siempre atinado en la busca de la verdad. La ejecución de Sócrates transformó esta admiración en verdadera devoción religiosa, y en adelante el recuerdo de su maestro se convirtió en guía de la vida práctica y filosófica de Platón. No es fácil decir hasta qué punto el retrato de Sócrates que nos ha dejado Platón se ajusta a la realidad. Desde luego, difiere del retrato hecho por Aristófanes y del retrato hecho por Jenofonte, pero permite explicar la inmensa seducción que ejercía sobre sus secuaces, y aun la aversión que pro-

vocaba en los atenienses vulgares. La opinión de Platón puede ser parcial, pero no puede admitirse que sea falsa. Vio un santo donde otros veían un impostor, y nos dejó sus impresiones sinceras sobre Sócrates. Esta imagen ha sobrevivido a la realidad y ha influido sobre la posteridad como nunca lo hubiera logrado el Sócrates histórico. Para Platón, Sócrates representa cuanto importa en la vida, y a este filósofo ideal consagró su fe, a lo largo de su existencia desde la juventud hasta la más avanzada vejez.

Platón no escribió tratados, sino diálogos. La forma por él escogida tiene origen en los mimos vernáculos de Sicilia, pero su aplicación a la filosofía fue innovación platónica. Para los pensadores, el diálogo tiene la ventaja de presentar varios aspectos de la cuestión y evitar el dogmatismo del discurso seguido. Los distintos interlocutores sostienen distintos puntos de vista, y encuentran fácil oportunidad de afirmar sus respectivas posiciones, mucho mejor que en el lenguaje abstracto en tercera persona. Para el artista, a su vez, este procedimiento presenta singulares ventajas. Permitía al Platón poeta, nunca sofocado por Platón el filósofo, darse el gusto de pintar escenas y personajes. Platón era un dramaturgo nato. Los hombres que nos presenta están vivos, son figuras consistentes, y fácilmente se las reconoce en sus opiniones y en su modo de hablar. Los encuentros casuales y la naturalidad con que se convierten en discusión filosófica están manejados con gran soltura. Pero el principal objeto de Platón no es, desde luego, el hacer obra dramática. Sócrates mantenía que el mejor medio de encontrar la verdad era el someter a los hombres a un interrogatorio sin cuartel. No creía ni en las afirmaciones dogmáticas ni en las reflexiones solitarias y laboriosas, y cuando Platón escogió para escribir la forma del diálogo no hizo más que llevar a la perfección el método de su maestro. El proceso de preguntas y respuestas resulta más vital que cualquier exégesis. Nos conduce, como en una con-

versación, de uno en otro pensamiento, y nuestra experiencia se ensancha como en la compañía de hombres que saben expresar con precisión y claridad sus más recónditos pensamientos. Mediante el diálogo, Platón elude la aridez e inhumana sequedad que es el pecado de muchas exposiciones abstractas, y su filosofía nunca pierde el contacto con la vida.

Los primeros diálogos de Platón bien pueden haber sido escritos en vida de Sócrates, y su intención es predominantemente artística y hasta casi satírica. Recuerda las conversaciones que le han divertido, y no parece muy afanado en la busca de la verdad. Le agrada ver cómo Sócrates confunde a los pedantes y les demuestra que no entienden lo que traen entre manos. En el *Ión* nos da una verdadera comedia tramada con las charlas entre Sócrates y el rapsoda que considera la poesía no como una cosa de inspiración, sino como un oficio; y en el *Hipias mayor*, las pretensiones del sofista que se considera apto para enseñarlo todo son ridiculizadas mediante un examen riguroso semejante al de un acusado. Tal vez pertenezca también a este período el *Protágoras*, obra maestra en que el drama resulta del conflicto entre las diferentes concepciones del bien sostenidas respectivamente por Protágoras y por Sócrates. Al final, no se llega a ningún acuerdo o conclusión, y los dos antagonistas parecen haber cambiado de lugar. Hay aquí un sabor de exageración y de burla. Los grandes hombres no son presentados bajo la luz más favorable, y Platón más bien parece empeñado en mostrar los aspectos atractivos y amenos de su conversación. Ya se muestra aquí un consumado maestro en la descripción y en el arte de caracterizar a sus personajes, y nunca logró superar esas primeras páginas del *Protágoras* donde se juntan los viejos y los jóvenes desde el amanecer, ansiosos de escuchar al gran pensador que visita a Atenas. Se ve que el aspecto de la comedia humana es todavía lo que

más atrae a Platón, y halla un tema apropiado en el juego de las ideas encontradas.

Pero la muerte de Sócrates transforma definitivamente el arte de Platón. En adelante, su obra se inspira en el anhelo de justificar a Sócrates ante la posteridad y desarrollar todo el contenido implícito en sus enseñanzas. En consecuencia, la obra se vuelve más definidamente instructiva y filosófica. Sigue siendo diálogo, pero ahora su interés principal no reside en los efectos dramáticos, sino en el valor intelectual. A través del personaje llamado Sócrates, se exponen las lecciones más admirables, y las conclusiones negativas de los primeros diálogos ceden el lugar a las doctrinas positivas de mayor importancia y originalidad. En todos los diálogos, con excepción del último, Sócrates es el personaje central, y sus opiniones salen siempre victoriosas. Aunque se procura cuidadosamente respetar la verosimilitud histórica de la escena, no es creíble que todos los diálogos sean auténticamente históricos o hayan acaecido como se los cuenta. Ellos muestran un creciente sentido de las dificultades y cierto especial desarrollo en las ideas que sólo se explican como reflejo de la propia mentalidad en marcha de Platón. El filósofo encuentra su filosofía en la de Sócrates, y atribuye al maestro opiniones y nociones que son la consecuencia lógica de sus ideas, aun cuando él no haya llegado de hecho a formularlas. Hasta es lícito preguntarse si Sócrates habrá tenido la capacidad o el intento de crear una verdadera metafísica, y si la filosofía que surge de los diálogos no será toda ella platónica. Platón nunca introdujo su propia persona en su obra, y aunque sin duda tal abstención fue dictada por un escrúpulo artístico, ello correspondía a su convicción de que la verdadera filosofía sólo puede extraerse de la discusión entre los hombres, entre las criaturas vivas. De suerte que, para ver nacer y vivir los argumentos, era indispensable la situación dramática.

El Sócrates platónico es un personaje formidable. Lo conocemos más puntual y minuciosamente que a ninguna otra figura del mundo griego. Su nariz chata y sus ojos saltones, su andar de pato, su aspecto de Sátiro o de Sileno, nos son tan familiares como aquella señal divina que, según él, inhibía a veces sus actos, y como sus hazañas de increíble y mística resistencia, o su desprendimiento, su incesante deseo de interrogar de modo implacable a todos los hombres, su modestia complaciente que llegaba a ser irritante, su modo de hablar sencillo y vivaz a un tiempo, su afición a la gente joven y su desconfianza de los personajes importantes. En los diálogos de Platón, Sócrates conduce siempre la charla y responde del pensamiento constructivo que la orienta. Despedaza a los interlocutores con lógica despiadada y con una manera elocuente, aunque algo astuta, de acudir al recurso de las emociones éticas. Pero lo que realmente hizo que Sócrates se apoderara de la mente de Platón fue su muerte. La perfecta calma y nobleza que mostró durante el juicio, y luego en sus últimas horas, lo sublimaron a los ojos de sus discípulos, y el verdadero vigor de su personalidad puede apreciarse en cuatro obras platónicas —*Eutifrón, Apología, Critón* y *Fedón*—, que cuentan su proceso y muerte.

En estas obras, Platón nos pinta el carácter esencialmente religioso y moral de Sócrates, e implícitamente contesta las acusaciones de que fue víctima. En el *Eutifrón*, se hace ver a qué punto Sócrates entiende la verdadera naturaleza de la santidad, en contraste con la noción convencional y confusa que Eutifrón tiene de ella. La *Apología* viene a ser en sustancia el discurso que hizo Sócrates ante sus jueces, aunque sin duda corregido y pulido para la publicación, como se hacía con todos los discursos griegos. Aquí se explica a las claras la clase de hombre que era Sócrates. Ajeno a rencores y mezquindades, lo sostiene el convencimiento de que el conocer es la meta

de la conducta humana y de que "una vida sin investigación no es digna de vivirse". Se asienta en una sencilla confianza religiosa, y encuentra fácil la muerte, por cuanto ella libra el alma de la prisión del cuerpo y ofrece la esperanza de un encuentro ulterior con los grandes hombres del pasado. Aquí vemos también a un hombre fundamentalmente orgulloso que, ante la alternativa de escoger algún castigo que sustituya a la muerte, declara burlescamente que escoge el ser mantenido a costa del Estado. Todo el hombre, en su nobleza y su ironía, se revela en estas últimas palabras que dirige a sus jueces: "Es ya hora de separarnos, yo para morir y vosotros para vivir. A quién toca la mejor parte, sólo Dios lo sabe."

El *Critón* permite ver que Sócrates era esencialmente respetuoso de la ley, pues ofreciéndosele una fácil escapatoria, la rehusa y prefiere obedecer la sentencia; y el *Fedón* es el relato de sus últimas horas y una soberbia vindicación de su naturaleza fundamentalmente espiritualista. Escrito después de los tres otros diálogos, el *Fedón* es más extenso y más rico de contenido filosófico. Está consagrado sobre todo a discutir la inmortalidad, y es demasiado formal en su estructura, demasiado comprensivo en su carácter para ser un reflejo exacto de los hechos que pretende narrar. Con todo, bien puede ser sustancialmente verdadera la escena histórica que retrata, aun cuando en esos momentos Platón no haya estado presente por causa de enfermedad. El diálogo nos muestra la tranquila dignidad de Sócrates ante la muerte, y la extrema seriedad con que él y sus amigos discuten el problema de la supervivencia. Al principio, como que vacilan en las pruebas de la inmortalidad, y entonces el ambiente se diría que se ensombrece; pero luego Sócrates lo anima todo mediante un argumento abstracto basado en la naturaleza de la vida, y asimismo mediante una apelación, a través del mito, a la conciencia religiosa. Después de lo cual se manifiesta

preparado a morir; y el relato de su muerte, cuando ha bebido la cicuta a la caída de la tarde y siente que sus miembros se van poco a poco aflojando, es sencillo y conmovedor en grado extraordinario. Y las palabras con que Platón pone término al diálogo asumen todo su valor: "Tal ha sido, Equécrates, el fin de nuestro amigo, de quien podemos decir que fue el hombre mejor, el más sabio y más recto que hubo en su tiempo."

Entre la *Apología* y el *Fedón*, Platón compuso otros diálogos en que expone y elabora otras ideas características de Sócrates. Algunas se refieren a la ética. La significación histórica de Sócrates reposa, por mucho, en su descubrimiento de que el bien no depende del apego a un código escrito o no escrito, sino del obrar conforme a lo que sabemos que es recto; y en el *Carmides*, el *Laqués*, el *Gorgias*, Platón ataca los problemas de semejante doctrina. La discusión se sitúa en tiempos en que él, Platón, no había nacido o era todavía un niño. Sócrates la conduce entre los grandes hombres de la época de Pericles, y especialmente en el seno de aquel círculo exclusivo y aristocrático a que pertenecía la familia de Platón. Aun cuando censure sus defectos, Platón se siente atraído hacia aquel mundo de su infancia y, al situar en él sus diálogos, cede a cierta inclinación innata que lo alejaba de las cosas presentes, tan limitadas y empequeñecidas, para llevarlo con la imaginación a una época más generosa y sólida. En tal compañía, sus ideas parecen moverse más a gusto, y él puede dar rienda suelta a sus inclinaciones dramáticas.

En el fondo de los tres diálogos bulle la paradoja socrática: "la Virtud es el Conocimiento"; o sea, que siempre obraríamos rectamente si supiéramos dónde está lo recto. Esta noción adquiere todo su relieve al contrastarla con otras concepciones del bien. En el *Carmides* y el *Laqués*, las tradicionales virtudes de la moderación y el valor son examinadas por turno, y

resulta que la idea popular que de ellas se tiene es vaga y confusa. En el *Gorgias* se trata del bien entendido como "voluntad de poder", lo que se rebate afirmando el valor del bien por sí mismo. En uno y otro caso se aplica igual método para llegar a una conclusión. El que sostiene la noción corriente es sometido a un estrecho examen e invitado a expresar claramente lo que quiere decir. En este empeño, el interlocutor fracasa siempre, y Sócrates queda vencedor, porque, al menos, logra proponer una alternativa coherente y comprensible. El drama resulta de este juego entre los diversos personajes, las diversas ideas, conversaciones en que Platón despliega un encanto y una profundidad psicológica nunca igualados. La modestia natural de la juventud o el maduro aplomo de un soldado eminente son puestos a prueba de modo ingeniosísimo, en contraste con la infatigable combatividad ética de Sócrates. Pero no se crea que Platón adultera el carácter de un personaje o lo ridiculiza por el hecho de que sostenga una idea falsa. El campeón del "Bien como Poder", en el *Gorgias,* está pintado como una figura llena de viveza, inteligencia y atractivo. Piense lo que piense como filósofo, Platón el dramaturgo es siempre imparcial con sus personajes.

Cuando no se ocupa en la ética, Sócrates se entrega al ejercicio de definir conceptos y a lo que hoy llamaremos los fundamentos de la lógica. Así se ve en el *Cratilo*, el *Eutidemo* y el *Menón.* El *Cratilo* trata de las relaciones de los nombres con las cosas y la naturaleza del lenguaje; el *Eutidemo,* de las ambigüedades inherentes al lenguaje. Ambos diálogos son fluidos y briosos, sazonados con parodias y burlas de sesgo lógico. El *Menón* es cosa más grave; es un intento para mostrar que nuestros conocimientos no son más que recuerdos de algo que hemos conocido en una existencia previa, y no deja de ser un tanto desconcertante. La necesidad de negar la experiencia como fundamento

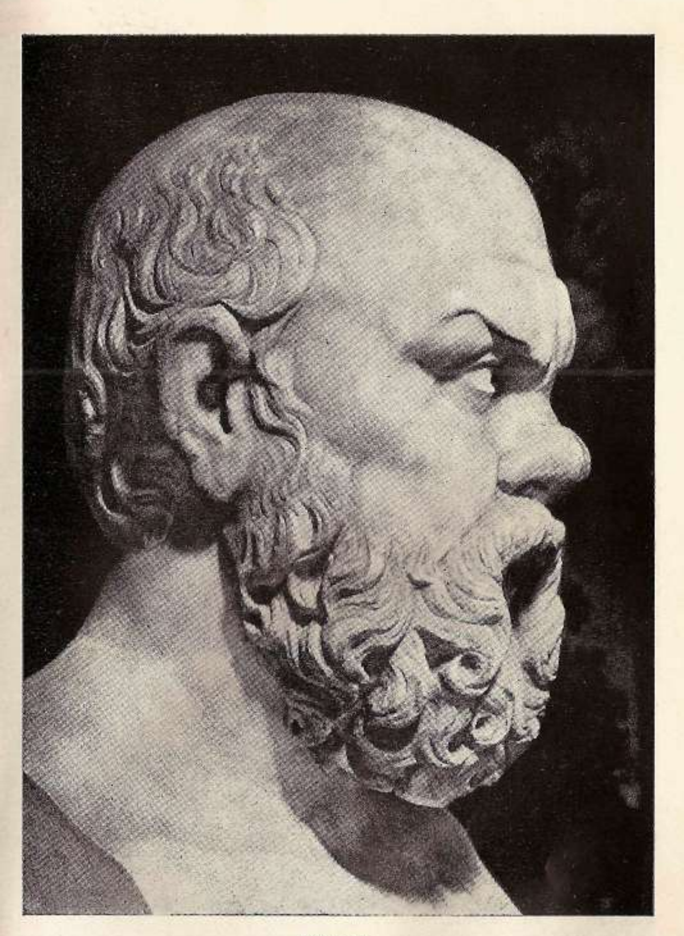
del conocer obliga a Platón a deslizarse de la lógica hacia la teología religiosa. Los límites que él mismo traza le resultan estrechos, y ha comenzado ya a desbordarlos, camino de más anchas e intangibles perspectivas. La verdad es que los elementos éticos y religiosos sólo se echan de menos en el *Cratilo*. Habitualmente, lo que hemos llamado la imparcialidad dramática de Platón queda encerrada dentro del contorno impuesto al diálogo, y la elocuencia y vigor que concede a su respectivo alcance moral. El final del *Gorgias* es un llamamiento apasionado a la emoción ética; el *Eutidemo* está penetrado de moralidad socrática; el conocimiento, objeto de discusión en el *Menón*, es esencialmente el conocimiento del bien. Bajo la apariencia de la sátira y la comedia, Platón comunica a sus propósitos morales un interés creciente. Ya no podría en este punto mantenerse fuera del combate. Tiene que seguir la senda trazada por su maestro y luchar por mejorar a los hombres.

Estas enseñanzas éticas se basan en definitiva en la experiencia religiosa que Platón comparte con Sócrates. Platón purificó y sublimó la sencilla fe de su maestro, e identificó el objeto de la existencia del justo con la investigación de la verdad absoluta, en una región que está más allá del mundo sensible. A esta busca de la verdad aplicó la mitología y el lenguaje de aquellas doctrinas que andan bajo el nombre de Orfeo, para las cuales el cuerpo es una tumba y el alma tiene que emanciparse de la cárcel de los sentidos. El *Gorgias* se cierra con una visión apocalíptica de la vida después de la muerte, y tanto aquí como en el *Fedón* los símbolos tradicionales de la salvación y la condenación son considerados como cosas más que probables. Aunque los detalles varían y Sócrates elude el afirmar certezas rotundas, estas visiones, presentadas con relieve místico, son esenciales en la filosofía platónica. Ellas nos dan el sitio que corresponde al hombre como ser moral en el plano de la existencia, y

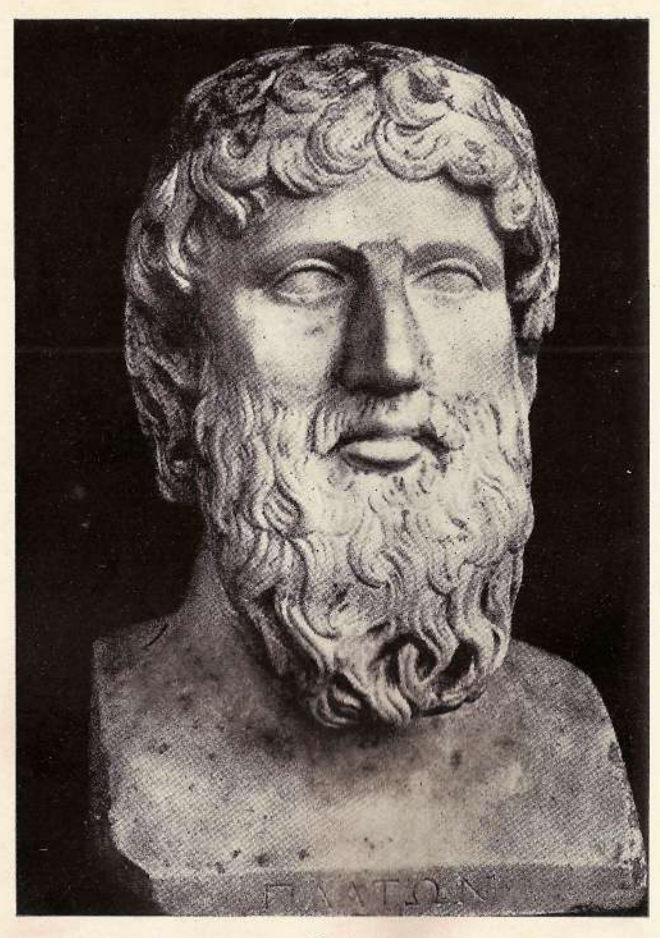
ciertamente que no están concebidos como meros ornamentos del discurso. Trátase de grandes verdades que ya no es posible probar, pero que tampoco es lícito ignorar, y Platón las presenta como urgentes estímulos para despertar la conciencia religiosa.

De las experiencias místicas que Platón haya logrado alcanzar personalmente, poco sabemos. Pero ya sean del orden santo, matemático o poético, ellas poco a poco van apoderándose de su mente, e inspiran las dos obras maestras de su madurez: el *Simposio* o *Banquete* y el *Fedro*. Aquí nos encontramos con la paradoja de una completa "ultramundanidad" envuelta en el lenguaje del goce sensual y de los deleites corporales. El *Simposio* es una discusión del amor desde varics puntos de vista. Hasta seis discursos son consagrados a definirlo, y su imagen e incorporación real aparece de pronto con la irrupción de Alcibíades. Los discursos varían mucho en tono y en asunto. No se olvida ningún aspecto del amor, sea sexual o sentimental, cómico o poético, pero al fin se alcanza la cumbre de la discusión en el discurso de Sócrates, que presenta al amor como una pasión del bien eterno, y como una manera de puente que une el mundo visible al mundo sólo cognoscible. Y así, aquel impulso que parecía del todo terreno se convierte en el medio de liberación para el alma. En el *Fedro*, reaparece la misma idea, animada de intenso vigor poético. El amor es la fuerza que emancipa el alma y la encamina hacia sus verdaderas actividades, poniéndola en contacto con "la realidad sin colores y sin contornos, con la realidad intangible", única entidad totalmente armoniosa.

A la descripción de estas experiencias extáticas Platón aporta sus soberbios dones de poeta. En su manera de pintar el proceso ascensional del alma a través de las bellezas particulares hasta la belleza absoluta, o bien en su mito del alma como un conductor de dos caballos que tiran en desigual sentido, Platón emplea



Sócrates



Platón

el tono de la gran mística, donde las figuras visibles prestan lenguaje para la expresión de lo invisible. Y, sin embargo, este rapto, esta escapatoria, esta negación de lo presente y actual, se combinan con su máxima exhibición de arte dramática y con sus más deliciosos cuadros de lo viviente y de lo humano. La situación del *Simposio*, en que los hombres ilustres de la época aparecen bebiendo hasta la hora del amanecer y son interrumpidos por Alcibíades, que se presenta de pronto en estado de embriaguez y en son de festejo, lleno de juguetona admiración para Sócrates, sólo es igualada por los momentos iniciales del *Fedro*, cuando Sócrates y Fedro caminan por el campo y se sientan bajo los sombrosos plátanos, junto a la corriente de agua, en tanto que Fedro emprende la lectura de cierto ensayo juvenil y desenfadado sobre lo que es el amor. En estas páginas, se aprecia lo que hubiera sido Platón como puro poeta, y se entiende ese desacuerdo de su carácter que lo hacía anhelar hacia un mundo superior y extraño a los sentidos, mientras se sumergía con deleite en todas las imágenes y rumores de la naturaleza, y que lo llevaba a pedir a gritos una reclusión ética regida por el orden severo, mientras por otro lado disfrutaba de las amenidades y mudanzas de la vida sensorial.

Este desacuerdo tenía que resolverse de algún modo, y la respuesta de Platón está en *La República*. En esta obra de su última madurez, el filósofo y el teólogo triunfan del poeta y del hombre de placer. Construida según líneas vastas y majestuosas, la obra trata de cuestiones políticas fundamentales, y aunque a los comienzos no es más que una respuesta al sofista Trasímaco, quien pretende que la justicia "es el interés del más fuerte", la respuesta ocupa diez libros (o capítulos) y contiene, amén de la discusión sobre el estado ideal, las últimas conclusiones de Platón sobre psicología, arte, conocimiento, educación y vida ultraterrena. Aquí las doctrinas éticas de Sócrates son llevadas a su lógica

consecuencia y expuestas con brillo y nitidez no igualados. *La República* es una discusión sobre los principios del buen gobierno, pero Platón vio claramente que ellos implican el conjunto del humano deber, y no se arredró ante las conclusiones a que esto lo conducía.

Sócrates se había quejado de que la política, a diferencia de otras profesiones, no fuese confiada a profesionales en ella especializados, sino a aficionados cualesquiera, y *La República* es un intento para definir la política ideal y el político ideal. La respuesta es que los filósofos deben ser reyes, y los reyes filósofos. Entonces, y sólo entonces, habrá probabilidades de que la justicia llegue a ser una realidad. Platón propone este ideal, sabiendo bien que es un ideal, y que el Estado por él concebido está "edificado en los cielos". Pero acude a la discusión del tema con un espíritu preciso y hasta un tanto cruel. Partiendo de la convicción de que el poder debe combinarse con la justicia, traza un programa de educación enderezado a este fin, y no se detiene ante las conclusiones inevitables de tal teoría. En su determinación de abolir el interés privado, aboga por la comunidad de mujeres, de hijos y de propiedades. En su deseo de que se enseñe la verdad, restringe la función de las artes, aun de la poesía y la música, a un papel pura y rigurosamente educativo. Rechaza las historias sobre los dioses, porque Dios no necesita mudanzas ni engaña nunca. Su gobernante ideal queda consagrado en absoluto al servicio del Estado, porque vive en paz consigo mismo y tiene conciencia de que su propio bien y el bien público se confunden. Su guerrero ideal es realmente bravo, porque sabe bien cuán grandes son los peligros que debe enfrentar y, sin embargo, no los rehuye. Platón está dispuesto a poner a la mujer en pie de igualdad con el hombre, porque, hasta donde concierne a la ciudadanía, no hay diferencia entre la una y el otro. Es reacio a la democracia, en cuyo ambiente vivía, y asimismo lo es a la tiranía, que los héroes de sus

años infantiles habían tratado de instaurar. Y ha puesto de lado todas sus ideas románticas y poéticas, en el ansia de ser perfectamente honrado, y de proponer un ideal indiscutible del buen gobierno, al que en adelante procuren aproximarse estadistas y legisladores, por impracticable que en conjunto parezca.

La rigidez moral de *La República*, rayana en el puritanismo, se basa en un sistema metafísico que aún nos asombra por su coherencia y claridad. Platón ha renunciado a los atractivos del mundo sensible y ha encontrado la verdadera realidad en los objetos universales del conocimiento. Sólo quienes se apliquen al estudio de tales objetos le parecen aptos para gobernar, y los guardianes de su República han de ser nada menos que filósofos y matemáticos. La exposición de semejante metafísica lo lleva ya muy lejos de las iniciales enseñanzas socráticas, y lo sitúa como el primer pensador filosófico que haya encontrado una realidad permanente bajo los mudables objetos de la sensación. Por difícil que pueda ser su argumento, siempre se muestra lleno de lucidez y brillo, siempre da con el ejemplo más apropiado y siempre ataca la verdadera dificultad de las cuestiones. Ya no es un dramaturgo, sino un filósofo. Sócrates domina siempre la charla, y los demás interlocutores van quedando reducidos a frases ocasionales de corroboración o de duda. Platón maneja su método con tal seguridad que aun puede lanzar como dogmas ciertas conclusiones que a lo sumo proceden de sus impresiones personales. Su comparación del Estado con el individuo no se justifica ni en la teoría ni en la práctica, y su análisis sobre las diferentes clases de hombres adecuados a los diferentes gobiernos, aunque ingenioso y ameno, nada tiene de verdadera ciencia política. Su propósito ha sido el convertir y el inspirar, y cuando encuentra el material algo reacio a la demostración científica, entonces no vacila en apelar a las emociones, y aun al prejuicio y el temor. Pero, más allá de todo esto, se alza la

apasionada convicción de que algo hay que hacer por el bien de la humanidad y vale la pena intentarlo.

Platón no fue un simple teórico. Fundó la Academia, desde luego, y, leal a sus convicciones, dio de sí lo más que pudo en lecciones y personales enseñanzas. Llamado en 367 a. c. como preceptor del joven monarca de Siracusa, Dionisio II, no vaciló en ponerse en camino, e intentó, venciendo numerosos obstáculos, educar al joven para que fuera un gobernante ideal. Fracasó, en parte, debido a las muchas intrigas de la corte siracusana, y en parte por su carácter, negado a las transacciones. Pero la experiencia le fue muy útil. Volvió a su obra dispuesto a pensar las cosas por sí mismo y a remediar las debilidades que había descubierto en su propio sistema. Los resultados de esta revisión aparecen en sus últimas obras. En el *Teeteto*, el *Parménides* y *El Sofista* se acerca al problema fundamental de la lógica. El primer diálogo prueba que el conocimiento no puede identificarse ni con la sensación ni con el pensamiento. El segundo es una crítica sobre la doctrina de los universales propuesta en el *Fedón* y en *La República;* y el tercero es un intento para fijar las categorías del ser. Estas obras son los títulos más altos de Platón como fundador de la lógica. Son, en mucho, difíciles y hasta repelentes. Una gran parte del *Parménides* se dedica a una complicada discusión sobre el Uno, y las diferentes definiciones del sofista, en el diálogo llamado *El Sofista,* se refieren a controversias, que de hecho nos son desconocidas. Pero, aunque el interés dramático no se ha apagado y tampoco hay ya estallidos de encanto lírico, no escasean los momentos de gran belleza. La descripción de la carrera filosófica en el *Teeteto*, aunque innecesaria, es una conmovedora explicación de los motivos que llevaron a Platón a preferir la vida contemplativa a la vida activa. Pero la fuerza de la obra está en su hondura intelectual. Nunca asuntos tan intrincados fueron expuestos con mayor facilidad, nunca las solu-

ciones fueron formuladas de manera tan persuasiva. Platón se propone preguntas nunca planteadas, y crea todo un vocabulario para una rama del conocimiento que apenas existía en atisbos. Y de algún modo inexplicable vence ambos extremos con cierta aparente naturalidad.

De la lógica, Platón vuelve a la política y a la religión; en *El Político* y en *Las Leyes* nos da su opinión última y revisada sobre el arte del estadista. El primer diálogo propone la teoría; el segundo, elabora la práctica. En *El Político* define la naturaleza del buen gobernante y concede pleno crédito al elemento personal que había desdeñado en *La República.* La experiencia lo ha enseñado a ser más tolerante en teoría, y hasta admite que, aun cuando la democracia incorpora la forma constitucional menos buena, es la que causa menos daños. Pero, si aparece ya más tolerante en punto a ideas y sistemas, no por eso es más optimista en cuanto a la naturaleza humana. *Las Leyes,* obra que ocupó sus últimos años y que es la más larga de cuantas nos ha dejado, es un esfuerzo por formular una constitución practicable. Bajo el pretexto de legislar para una nueva colonia en Creta, un extranjero ateniense, que bien puede ser el mismo Platón, ayuda a un espartano y a un cretense a establecer un código de leyes que representan el fruto maduro del pensamiento político de Platón.

A diferencia de *La República, Las Leyes* no se refieren ya a un ideal, sino a las realidades del mundo. Platón deseó expresamente que este diálogo fuera un modelo para legisladores, y algunos de sus preceptos fueron después efectivamente aplicados por las monarquías helenísticas, por Roma y por Bizancio. Cada uno de sus estatutos se basa en principios generales suficientemente discutidos y claramente enunciados, y Platón considera con atención hasta el último detalle. Se diría que, aunque convencido de que la vida humana no es una cosa muy seria, reconoce sin embargo que

debe ser tratada con seriedad y, en consecuencia, dicta con minucioso cuidado reglas para todas las funciones públicas, sin exceptuar la administración municipal del aprovisionamiento de agua y la recogida de fruta por los caminantes. Sin duda que esta elaboración al detalle era inevitable desde el instante en que Platón no acepta la libertad, y su Estado debe gobernar toda la vida de sus ciudadanos desde la cuna a la sepultura. Los recién nacidos deben ser cunados; entre los tres y los seis años, los niños deben jugar bajo la vigilancia de un comité de matronas nombradas por el Estado; los muchachos serán llevados a la escuela al amanecer; la pesca quedará prohibida por sus perniciosos efectos sobre el carácter, etc. Los principios educativos expuestos en *La República* se reglamentan aquí hasta en sus menores rasgos, y se traza un plan completo de enseñanza secundaria.

Las Leyes respiran un aire de frustración y desmayo. Las grandes ideas de *La República* se declaran impracticables. No habrá ya comunidad de esposas ni de hijos. Aun el vino se tolera con moderación para ciertas clases sociales. Pero las flaquezas de la naturaleza humana deben ser reprimidas. Los hombres han de casarse entre los 30 y 35 años, y la vida matrimonial será públicamente vigilada. Será ilegal hablar familiarmente a un esclavo, o viajar al extranjero antes de los 40, o recibir préstamos en moneda extranjera. La riqueza será severamente restringida y la población se mantendrá estática. Las artes serán estrictamente reglamentadas, porque las nuevas melodías, por ejemplo, pueden destruir el espíritu de la constitución. Y todo se mantendrá en su sitio mediante una jerarquía de magistrados sometida a un Consejo Nocturno y provista de la facultad de imponer rudos castigos. La muerte no sólo será la pena contra el asesinato, sino contra el desfalco de fondos públicos, las injurias sexuales, la traición, el sacrilegio, el ateísmo y la herejía. Para la aplicación de estas leyes tendremos que

ir, más allá de Bizancio, hasta el mundo de los jesuitas y acaso de los bolcheviques.

El interés de Platón por las cosas religiosas se desarrolló paralelamente a su interés por la política. En *El Político* nos cuenta un curioso mito sobre cómo Dios abandona el mundo y lo deja andar todo al revés. En *Las Leyes* expone su teología definitiva y cree encontrar la causa del mal en la corrupción de las almas por la locura. En el *Timeo* nos proporciona una cosmología. La obra es casi un monólogo de un pitagórico, curiosa combinación de ciencia y mito. Hay penetrantes discusiones sobre la naturaleza del espacio, el movimiento, el tiempo como "moviente imagen de la eternidad", y sobre los giros terrestres y planetarios. También hay un relato mítico de la creación del mundo, en que una teología creadora se mezcla de airosa fantasía. Dios sacó al mundo del desorden primitivo, porque "deseaba que todo fuera en lo posible a su imagen y semejanza". Pero, en los detalles de la creación, Platón se consiente una buena dosis de humorismo, al desarrollar por ejemplo la tesis de que, cuanto es, es en efecto, porque lo mejor es que sea como es. Nuestras cabezas son redondas porque la esfera es la forma perfecta, y las ostras yacen en el fondo del mar porque un tiempo fueron las almas más torpes y espesas. El *Timeo* realmente es una obra algo misteriosa. Su ciencia nos aparece hoy muy remota, su intención muy oscura. No sabemos hasta qué punto Platón espera que se lo tome en serio. Pero, en el fondo de esta extrañeza, palpita una gran idea, y es el esfuerzo por tender un puente sobre el abismo socrático entre la realidad y la apariencia, mediante aquella noble noción de que el mundo es "una divinidad visible, imagen del dios cognoscible", lo que despeja el camino a una metafísica más humana.*

* Recuérdese que, en el *Timeo* y en el *Critias*, Platón cuenta la conquista del imperio de la Atlántida (continente que se supo-

Fue Platón uno de los hombres más generalmente dotados de que queda noticia, pensador de grande originalidad y vigor, para quien nada era muy difícil y ningún problema debía ser eludido, escritor de estilo y encanto incomparables, poeta de la prosa y consumado maestro de la narración. Su influencia en la posteridad era incalculable. A través de los Neoplatónicos y de San Agustín, proporciona la sustancia filosófica del cristianismo, y sus obras proveen armas a los escolásticos contra el Nominalismo y el Conceptualismo. El Renacimiento lo desentierra otra vez, y vuelve a ser inspiración de filósofos como de místicos. Sobre algunas cuestiones ha proporcionado respuestas que es casi imposible rechazar. Pero, a veces, cuesta trabajo el no confesarse que su vida fue un gigantesco error; que se engañó a sí mismo tratando de sustituir un estéril espejismo a este mundo "de carne y hueso"; que sus grandes argumentos se basan en definitiva en las pasiones y, especialmente, en el temor. Y en efecto, hay en él contradicciones no resueltas. Desdeña los atractivos del mundo sensorial, pero usa de sus bellezas para describir el paraíso de sus sueños. Desdeña a los grandes varones del siglo v, pero su vida imaginativa la pasa toda en su compañía. Ataca las artes con una furia de gran artista, y combate contra la poesía con las más escogidas armas poéticas.

Lo cierto es que Platón vive incómodo en su generación. Mira hacia el pasado y lo echa de menos, pero comprende por qué el pasado fracasó, y este fracaso como que lo irrita. Él desea, como buen matemático que es, encontrar una solución permanente para el problema político, y sólo cree encontrarla en la completa reorganización de la sociedad. Esta idea lo obsesiona,

nía situado al occidente de las Columnas de Hércules y luego se hundió en el mar) por los primeros atenienses. Se ha escrito mucho tratando de establecer las bases reales de esta leyenda que, en todo caso, es una contribución de Platón a la novela alegórica y completa las utopías políticas de *La República* y *Las Leyes*. [T.]

y aun seca en su corazón la alegría y la simpatía. Se desilusiona entonces y se amarga; se agarra cada día con ansia mayor a su fe en la disciplina y el castigo. No hay en él ni asomo de aquella alta confianza que tuvo la época de Pericles en sí propia y en la humanidad; y es el primer griego que se aparta del tipo helénico. Nietzsche lo llamaba "cristiano antes de Cristo", y hay verdad en estas palabras. Por asco del mundo de las apariencias, se refugia en las abstracciones, pero tampoco ellas lo contentan, y entonces vuelve a las apariencias. Y, a pesar de todo, es una figura excelsa y de incalculable significación. Ha lanzado un encantamiento sobre el mundo y, no obstante sus estrecheces o resabios de fracaso, sus contradicciones y desacuerdos irreconciliables, sigue siendo el último genio creador que produjo Atenas, y es suya la última voz que se deja oír en aquel mundo fascinador, ya próximo al derrumbamiento.

Las posibilidades del conocimiento instituidas por Platón fueron desarrolladas y criticadas a fondo por su discípulo Aristóteles (384-322 a. c.). En la Antigüedad, las obras de Aristóteles fueron admiradas por su estilo, pero aunque nos quedan muchos libros bajo su nombre, ninguno de ellos nos parece una verdadera obra literaria. Todos tienen aire de notas inconexas, tomadas tal vez en el curso de sus conferencias y llenas de frases rotas, omisiones, errores gramaticales y oscuridades. Comprendemos que los originales hayan sido famosos, puesto que, aun en los textos corrompidos que conservamos, abundan los destellos de gracia y majestad. Pero es imposible juzgar ya a Aristóteles como hombre de letras. Sigue siendo, según la palabra de Dante, "el maestro de todos los que conocen". Hombre de ciencia a la vez que metafísico, escribió de física, biología y meteorología. Dejó las bases de la clasificación de las ciencias. Formuló las re-

glas de la lógica y construyó un admirable sistema metafísico. Escribió con grande humanidad y sabiduría sobre asuntos de ética, e inició el estudio comparado de la política y la historia constitucional. Compuso un manual de retórica para uso de los oradores aprendices. En tan enorme actividad, jamás se le escapó un dislate, y se adueñó señorialmente de su vasto material con la maestría de un intelecto gigantesco. Pero nada de esto concierne a la literatura.

Por supuesto, aun para la literatura hizo algo. En la *Poética* nos ha dejado la primera obra conocida de crítica literaria. La *Poética* es un texto mutilado o inacabado, y se refiere principalmente a la tragedia. Tras los inmensos vuelos y arrebatos de Platón, Aristóteles parece demasiado pedestre. Se propone averiguar cómo debe ser la mejor tragedia, y a este fin somete a un estudio minucioso algunas obras maestras de la musa trágica, como el *Edipo Rey* y la *Ifigenia en Táuride*. Su orientación principal ha sido después muy discutida: las nuevas obras maestras no se hacen imitando a las del pasado. Pero, en el curso de las discusiones, Aristóteles amontona verdaderos tesoros de observación. Dice, por ejemplo, que "la poesía es cosa más alta y filosófica que la historia, porque la poesía tiende a expresar lo universal, y la historia lo particular"; que "mediante piedad y terror", la tragedia efectúa "la purificación de esos mismos afectos"; que el héroe trágico no ha de ser absolutamente bueno ni malo, sino como todos nosotros, y su derrumbe deberá acontecer por causa de algún error o fragilidad de su carácter. Aunque su método por momentos se antoje algo pedante, sabía reconocer con cabal acierto una buena obra teatral, y extrajo todas sus enseñanzas de obras maestras indisputables. Sus notas al paso están preñadas de sentido y buen gusto. Logró apoderarse de algunos puntos de vista esenciales para la crítica, y sabía que cada forma literaria tiene sus propias virtudes y limitaciones. Si es verdad que intentó encerrar

la tragedia dentro de muy estrechos límites, a la larga aparece justificado por los dramaturgos de la Francia clásica, que lograron escribir obras maestras apegándose a sus preceptos.

VII

LOS ORADORES

Siempre fue muy de los griegos eso de hacer discursos. La elocuencia era indispensable al héroe homérico, y Aquiles fue educado para ser experto en palabras. El desarrollo de las instituciones democráticas ensanchó la esfera de la oratoria, y todo hombre público tenía que persuadir jurados y convencer a la asamblea del pueblo soberano. Los grandes políticos alcanzan renombre gracias a su elocuencia, y sus palabras eran siempre recordadas con interés. De Temístocles sólo nos quedan unas cuantas sentencias sueltas, y de Pericles podemos formarnos alguna idea por los discursos remodelados que Tucídides le atribuye y por unas cuantas citas, como cuando comparaba a Beocia en la guerra civil con un roble que ha sido rajado con ayuda de sus propias astillas o cuando decía en una oración fúnebre: "La ciudad ha sido privada de su juventud; es como si el año fuese despojado de su primavera." Pero estos ilustres nombres no están comprendidos en la lista o canon de los auténticos oradores. La oratoria llegó entre los griegos a ser un arte con reglas tan especiales, que sólo eran considerados como modelos los que a ellas se sujetaban.

El desarrollo de la oratoria forma parte del Movimiento Sofístico. En su afán por enseñar las artes políticas, los sofistas inventaron y difundieron las teorías del habla en público. Aristóteles atribuye los primeros pasos a dos sicilianos, Córax y Tisias, que se comprometían a enseñar a sus clientes el modo de ganar los pleitos jurídicos. Su fama fue superada por otro siciliano, Gorgias de Leontini, que en 427 a. c. apareció por Atenas e impresionó mucho con su oratoria. El único fragmento que de él conservamos es, en efecto, notable. Está lleno de balanceos verbales y antítesis,

asonancias y aun consonancias. Elaborado en extremo, se lo sigue con dificultad, y en mucho parece encaminado a lograr solamente ciertas simetrías de cláusulas y paralelismos de palabras. Pero todo eso contribuyó a impresionar al público de aquel tiempo. Posible es que Gorgias hasta haya influido en Tucídides. Y en todo caso, en él comienza la historia de la oratoria ática.

En Atenas, la oratoria desempeñaba una función peculiar. No bastaba al abogado o al estadista la facilidad de palabra. Debía, además, seguir ciertas reglas de construcción, y usar de estilos distintos según las distintas ocasiones. Un discurso ante un tribunal constaba, por ejemplo, de cuatro partes: prefacio, narración, prueba y epílogo. Un discurso político generalmente comprendía, además, la invectiva. La extensión y el equilibrio de las partes eran objeto del mayor cuidado y provocaban vivo interés técnico. La manera y estilo dependían en mucho de la ocasión, como hemos dicho. Un discurso en un proceso privado tenía que ser aprendido por el cliente y recitado por él. Tenía, pues, que ser coloquial y sencillo. Un discurso político ante la Asamblea tenía que fundirse en un gran molde. Y todavía eran de más aparato los discursos epidícticos o de fiesta solemne ante inmensas multitudes. En éstos, sobre todo en las oraciones fúnebres, se acostumbraba un tono algo más poético. De suerte que cada tipo de discurso tiene su propio estilo y su vocabulario apropiado. Y cada manera exigía un concienzudo estudio.

La antigua oratoria era diferente de la moderna por muchos conceptos. En ausencia de leyes contra los libelos y agravios semejantes, los oradores contendientes no tenían empacho en maltratarse a más y mejor con un verdadero lujo de injurias. En los tribunales, que todos se componían de jurados, los puntos meramente legales no importaban tanto como una buena presentación del caso, y se prestaba mucho menor atención

a los precedentes jurídicos que a las situaciones personales. En verdad, se tendía, menos que a establecer los hechos probados, a construir elaborados argumentos sobre la probabilidad. Esta herencia de los sofistas, que otra cosa no era, llevaba sin remedio a dictar sentencias injustas. Además, traía al primer plano las cualidades del orador. Un buen abogado podía lograr la absolución de su cliente mediante el solo uso adecuado e ingenioso de las probabilidades. De aquí los excesos de razonamiento, que ahora nos resultan tediosos. Las pruebas evidentes son difíciles de obtener, y las argumentaciones venían a sustituirlas.

Al lado de los grandes historiadores y filósofos, el espectáculo de los oradores resulta pobre. Las inacabables cuestiones personales e imputaciones de bajos motivos nos muestran los peores aspectos de la vida griega. Por otra parte, no puede decirse que este cuadro carezca de tintes dramáticos y color local. Aquí los griegos nos aparecen en su vida casera y en sus negocios habituales. También nos ofrece el mundo de la oratoria un interés técnico indudable. Los discursos que nos han quedado están generalmente muy bien escritos. Se ve que la construcción y el estilo eran objeto de singular cuidado. En los grandes días de la oratoria, los oradores griegos eran imitados y admirados por todos. Ellos requerían auditorios capaces de escuchar largos discursos y de dejarse sacudir por las emociones populares. También suponían un gran interés en las controversias y en ciertos aspectos bajos y combativos de la naturaleza humana. Donde se reuniesen tales condiciones, no hay duda que la oratoria griega produciría todavía sus efectos cabales.*

El primer orador que sacó partido de la nueva educación sofística fue Antifón (*ca.* 480-410 a. c.). En

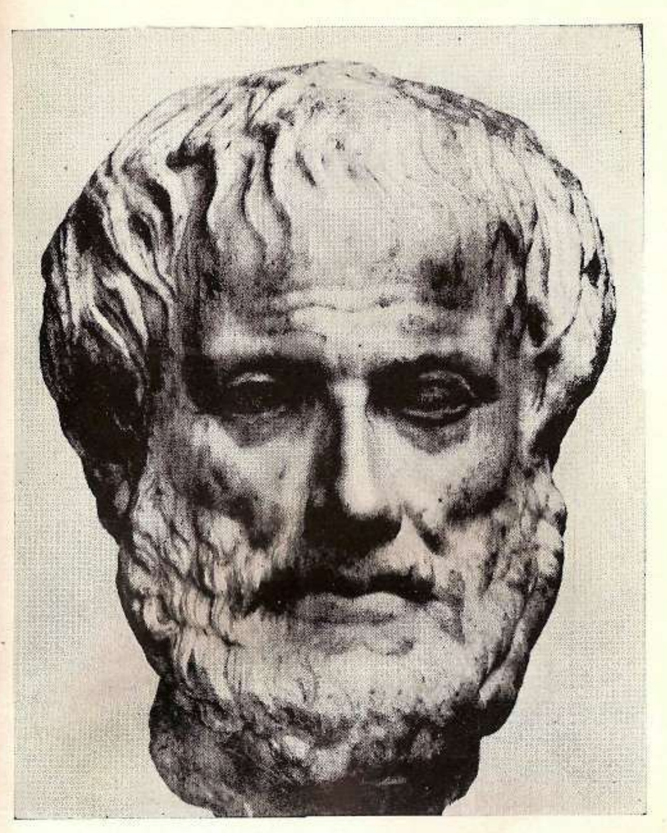
* Creemos que debe sumarse a todo esto una afición deportiva, que hoy se ha transferido a los puñetazos o a las meras hazañas corporales. [T.]

411 a. c., contribuyó mucho al derrocamiento del sistema democrático en Atenas, y al año siguiente fue ejecutado por traición. Tucídides admiraba su inteligencia y encomia el discurso que pronunció en defensa propia como el mejor que haya hecho jamás un condenado a muerte. Lo poco que de él conservamos se divide en dos grupos. Uno lo forman tres Tetralogías o conjuntos de cuatro piezas oratorias escritas como ejercicios teóricos sobre casos imaginarios. Son unos discursos esquemáticos que pueden desarrollarse según el caso a que se ofrezca aplicarlos, y nos hacen ver que la oratoria griega había codificado sus normas desde muy temprano. Como el abogado profesional podía verse en trance de defender los dos lados de la cuestión, se le proporcionaban modelos para lo uno y lo otro. Sólo han llegado a nosotros tres discursos más de Antifón, los tres referentes a homicidios. El más interesante, *Sobre el asesinato de Herodes,* se refiere a un mitilenio a quien se acusa de haber matado a un ateniense. La defensa es tan astuta como excitante y, a falta de mayores noticias, nos deja la impresión de que el acusado es inocente. El estilo, sin remedio, es amanerado, y la influencia de Gorgias se descubre en las frecuentes antítesis que embarazan el pensamiento y poco contribuyen a la argumentación. Pero, en ciertos felices momentos de concentración, como que quiere recordarnos a Tucídides.

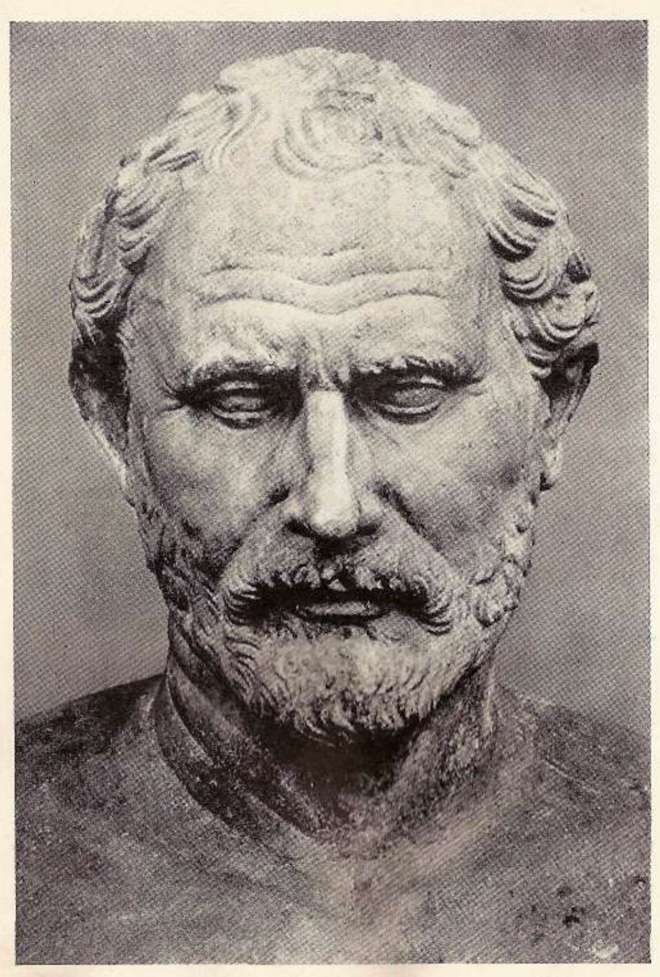
Otro personaje público de quien algo conocemos es Andócides (*ca.* 440 - *ca.* 390 a. c.). Hombre de buena familia, se hizo famoso durante aquel período de histeria colectiva que siguió a la mutilación de las estatuas de Hermes en 415 a. c. y que hizo que Alcibíades fuera llamado de Sicilia. Andócides estaba muy comprometido en el escándalo y proporcionó ciertos informes bajo promesa de impunidad. Con todo, fue condenado al destierro, y su complicidad le causó enojos en dos ocasiones. En 410 a. c., hizo un discurso *Sobre su regreso,* encaminado a obtener que se le restaurara en

sus derechos de ciudadanía; y en 399 a. c. tuvo que defenderse, en su discurso *Sobre los misterios*, del cargo de haber concurrido a los ritos de Eleusis cuando le estaba públicamente vedado el hacerlo. Ambos son importantes. A ellos debemos cuanto se sabe sobre aquel escandaloso y oscuro episodio. Ellos muestran a Andócides como un hombre atrevido al par que candoroso y no desdeñable. Con sencillez narrativa, evoca los sucesos del caso, y su estilo llano resulta mejor instrumento para el objeto que las complicaciones de un Antifón. Los críticos de la Antigüedad lo encontraban demasiado simple y no apreciaban mucho a Andócides, pero para nuestro paladar resulta sincero. Piénsese que aquel hombre estaba pleitando su vida y que, aunque mero aficionado, las palabras brotaban de él con el calor de la auténtica elocuencia.

Muy diferente es su contemporáneo Lisias, escritor profesional de discursos que tuvo escasos contactos con los negocios públicos. Víctima de los Treinta Tiranos que Esparta entronizó en Atenas después que la hubo derrotado, nos ha dejado un divertido relato sobre su intento de salvar su vida mediante el soborno. Pero era más que nada abogado, y en esta función ha merecido el aplauso de la posteridad. Su estilo posee armonía y encantadora pureza. A su modo, es maestro indiscutible de la prosa ática, siempre gracioso y límpido. Sin los énfasis de la retórica, logra los efectos que se propone y transforma el sencillo relato de un caso jurídico en un juego de emociones vivaces. Sus clientes tenían que recitar por sí mismos —según entonces era obligatorio— los discursos que él escribía en su delicioso estilo, pero él tenía el buen sentido de adaptarse a sus condiciones respectivas, logrando así impresionar siempre a los jurados. Sabe ponerse, por ejemplo, en la verdadera situación de un joven rico, que puede permitirse ciertas discretas jactancias, o en la de un viejo inválido a quien se imputa el disfrutar de una pensión indebida. Nos acerca a las intimida-



Aristóteles



Demóstenes

des de un hogar ateniense, y en su discurso *Sobre el asesinato de Eratóstenes*, logra un admirable melodrama entre hombres y mujeres vulgares. También escribió para ciertos actos públicos, y de él se recuerda sobre todo cierta *Oración fúnebre* que anda bajo su nombre. Lisias no era ciudadano ateniense ni podía pronunciar por sí mismo semejante pieza oratoria, pero bien puede haberla escrito para otro. Ella nos muestra sus cualidades y sus defectos. Superficialmente, posee iguales atractivos que sus alegatos privados, pero la emoción parece ajena y alquilada, y el orador acude constantemente a las inspiraciones de Pericles. El gran discurso público le venía algo grande.

A la misma generación pertenece Iseo (*ca.* 420 - *ca.* 350 a. c.), de quien sobreviven once discursos, todos referentes a testamentos y herencias disputadas. Era especialista en un ramo singularmente difícil del derecho ateniense, complicado por intrincadas reglas de consanguinidad y por la general ignorancia de los jurados. Iseo se las arreglaba para aclarar estas dificultades y ganar los casos con cierta facilidad. En su discurso *Sobre la fortuna de Hagnias*, se ve en el caso de mencionar a veintitrés miembros de una sola familia, y no es de extrañar que el veredicto haya resultado equivocado. Iseo no poseía grandes méritos de escritor, y más que a la historia literaria corresponde a la historia del derecho. Como Lisias, usaba del vocabulario corriente. A veces, se permite alguna frase de la conversación o una tosca metáfora, y a veces parece que flaquea su gramática. Pero, en conjunto, conocía bien su negocio, y no puede tomársele a mal el que repitiera algunos puntos con insistencia o el que acabara sus alegatos con un resumen de las cuestiones, en vez de acabar con un llamamiento a los sentimientos del jurado. No hace el menor esfuerzo para adaptar su discurso a la condición del cliente, y se confía enteramente a la solidez de sus argumentos. De hecho, no es un orador, sino un litigante.

Mucho más talento y mayor amplitud de acción encontramos en un hombre que tampoco era estrictamente un orador. Isócrates (463-338 a. c.) había nacido antes de que estallara la Guerra Peloponesia y alcanzó todavía a presenciar el triunfo del nuevo poder macedonio en Queronea. Llegó a tener gran influencia política, y mantenía relaciones con la mayoría de los hombres importantes de su época. Practicó de joven la oratoria, pero su débil voz y su exceso de nerviosidad le cerraron el camino, y entonces dejó la práctica por la enseñanza. Como profesor no tenía rival, y cuando la competencia oratoria convocada por Artemisa de Caria en memoria de su difunto esposo, todos los concursantes se reclutaron entre los discípulos de Isócrates. Éste publicó sus obras en forma de discursos, y de aquí que se lo cuente entre los oradores, pero su verdadera contribución a la oratoria está en otra cosa.

Isócrates tenía sus doctrinas precisas sobre el estilo, las ejemplificaba en sus obras y las inculcaba a sus discípulos. Gustaba de los grandes efectos y buscaba los medios apropiados para producirlos. Abominaba del hiato entre las palabras, o sea de una palabra terminada en vocal seguida por otra que comienza en vocal. Proscribía ciertas combinaciones de consonantes, y la repetición de la misma sílaba en palabras consecutivas. Daba mucha importancia a la cadencia de las frases, y sostenía que la prosa oratoria tenía su ritmo propio. Sus sentencias van tramadas en generosos períodos, y pocas veces se consentía el accidente de frases cortas. De todo lo cual resulta un estilo, aunque sumamente cuidadoso y limpio de faltas, desteñido y fácilmente monótono. Pero estos principios avezaban poco a poco el lenguaje de la retórica griega.

Isócrates pesó considerablemente en la mentalidad de su época. Sus escritos a menudo están consagrados a la educación y al ejercicio de la política. A ambos terrenos trajo liberales contribuciones y puntos de vis-

ta de notable coherencia. En su "panfleto" *Contra los sofistas* puso al desnudo el error de la educación sofística, mostrando que sus absurdas promesas sólo servían para hacer odioso el trabajo, y sus pretensiones de enseñar la verdad eran falsas. La construcción completa de su teoría puede apreciarse en *La Antídosis*. Aquí proclama que "la filosofía es al alma lo que la atlética es al cuerpo", y aboga por la importancia que ha de concederse a la cultura. Su concepto de la educación es a tal punto práctico que resulta casi ramplón. Su filosofía se reduce a un adiestramiento útil para la vida, y no se le aparece siquiera la imagen de una existencia consagrada a la pura investigación de la verdad. Pero también estaba empeñado, como Platón, en educar buenos ciudadanos, y parece haber sido un instructor consumado y muy concienzudo.

Sus teorías sobre la educación se inspiraban en un ideal político. Percibió con claridad, como muy pocos lo vieron en su tiempo, la inmensa importancia de la nueva monarquía macedonia. Comprendió que Filipo era capaz de realizar la unidad de Grecia, en vano intentada por otros Estados helénicos, y puso en ello sus esperanzas. En las inacabables guerras y rencillas de las ciudades griegas no sólo veía un peligro para la civilización, sino la causa principal de la supervivencia de Persia. Quería ver a todos los griegos unidos contra los persas, y en su *Panegírico* pide a Filipo que se haga cargo de esta empresa. Con certera visión, que debe de haber parecido ridícula a muchos de sus contemporáneos, señalaba el enflaquecimiento del Imperio Persa; y los planes que concebía para acabar de derrumbarlo, especialmente mediante la fundación de ciudades griegas en Asia, habían de ser puntualmente ejecutados más tarde, cuando Alejandro se propuso crear su Estado universal. Tal vez Isócrates sobrestimó la buena fe de Filipo; pero, en los trazos generales de su política, se adelantó a los acontecimien-

tos con una clarividencia que no fue otorgada a la mayoría de los hombres de entonces.

En ciertos círculos donde había menos serenidad para juzgar el sentido de los hechos que se venían encima, el crecimiento de la monarquía macedonia provocaba reacciones muy diferentes. La mejor política que convendría adoptar para con Filipo era el problema principal entre los oradores del siglo IV. Este problema suscitaba exaltadas animosidades y provocó persistentes rencores. Los inclinados a Filipo eran acusados de corrupción y traición, y sus adversarios reclamaban para sí el monopolio del patriotismo y el honor. La verdad es que las perspectivas eran muy confusas, y aun hoy cuesta trabajo el distribuir castigos y recompensas, y hay que resistir la fácil tentación de acusar a los patriotas atenienses de provincialismo y de miopía. La causa de Filipo y Alejandro resultó, en efecto, victoriosa; el régimen antiguo del Estado-Ciudad cayó por tierra, y en su lugar se levantó la poderosa monarquía helenística. Es indudable que la pequeña esfera ateniense parece insignificante en comparación del imperio de Alejandro, que se alarga desde el Danubio hasta el Indo-Kuch. Pero, por otra parte, el patriota ateniense luchaba por algo de inestimable valor para el mundo entero. Aun la descaecida Atenas del siglo IV era todavía un núcleo de civilización mucho más intenso que el diluido helenismo difundido luego por las falanges macedonias a través del Asia; y para la misma Atenas, el triunfo de Filipo significaba algo peor que la pérdida de la independencia: significaba un largo período de ásperas reyertas entre los capitanes, que sólo fue sofocado por el aplastante triunfo de Roma.

Las controversias de estos años febriles acabaron de dar a la oratoria griega su molde clásico. En los discursos patrióticos de Licurgo (*ca.* 389-324 a. c.), los principios isocratianos fueron sometidos a la práctica, aunque no ya con un propósito panhelénico. Patriota indomable de la vieja escuela, Licurgo se opo-

nía a toda componenda con Macedonia, y persiguió infatigablemente a cuanto ateniense le parecía sospechoso de traición. El único discurso que de él conservamos, *Contra Leócrates*, está consagrado a acusar a un hombre que huyó después de la derrota de Queronea, y justifica el veredicto de los antiguos: "Licurgo no moja su pluma en la tinta, sino en la muerte." El infeliz fugitivo se ve acribillado de citas tomadas a Tirteo y a Homero, y su posible absolución es presentada como un pérfido atentado contra Atenas, su religión y su integridad naval. La seguridad de la república está por encima de la compasión. La apelación de Licurgo al patriotismo era muy ardiente, y mucho fue ya que Leócrates lograra ser absuelto por mayoría de un voto. Tal vez el jurado acabó por irritarse ante las hipérboles del orador y se sintió algo trastornado cuando él dijo: "Figuraos, atenienses, que la tierra misma y sus árboles vinieran a suplicaros: que los puertos, los muelles y los muros de la ciudad vinieran a imploraros: que los templos y lugares sagrados os instasen a acudir en su ayuda." Pues Licurgo sabía que tenía que habérselas con gente que no reparaba en exageraciones.

Su contemporáneo y aliado político, Hipérides (389-322 a. c.), sólo es conocido en fragmentos. Era un opositor implacable de Macedonia, y su política lo arrastró a perseguir a Demóstenes y hacerlo desterrar. Sus discursos mejor preservados son el *Contra Atenógenes* y una *Oración fúnebre*. El primero se refiere a un muchacho aturdido y engañado que anda enredado en deudas y procura salir de ellas. Está compuesto en un estilo fluido y gustoso que recuerda a Lisias. La *Oración fúnebre* es más formal y amanerada, pero como evoca a Leóstenes, amigo del orador, alcanza un calor poco frecuente en este género de composiciones. El pasaje más noble es aquel en que ofrece a los parientes del desaparecido, como desusado consuelo, la reflexión de que "si el difunto tiene conciencia, y si

está ya como lo creemos en el seno de Dios, podemos estar ciertos de que aquellos que combatieron por el honor de los dioses amenazados son ahora objeto predilecto del amor de Dios".

El estilo de Hipérides era muy estimado entre los antiguos y se lo consideraba como "el mejor de los no especialistas". Sabía variar su estilo de muchos modos. Usaba a veces formas coloquiales que recuerdan a la Vieja Comedia. Usaba metáforas atrevidas y hasta símiles elaborados. Componía con sumo cuidado, y en su *Oración fúnebre* sigue las reglas de Isócrates para evitar el hiato. Combinaba con arte las sentencias largas y las breves. Es maestro en el sarcasmo, y su agudeza e ingenio eran proverbiales. Su opinión respecto a sí mismo y a sus adversarios está compendiada en estas palabras: "Los oradores son como las serpientes; todos son igualmente aborrecibles, pero algunas, las víboras, son dañinas al hombre, en tanto que las mayores se comen a las víboras."

Pero los representantes por excelencia de aquel mundo oratorio fueron, en verdad, dos hombres que siempre contendieron a lo largo de su carrera y de cuyas luchas conservamos todos los documentos. Demóstenes (384-323 a. c.) y Esquines (390 - *ca.* 325 a. c.) resumen en sus propias personas la ira y las pasiones rencorosas de aquellos días turbulentos. Ambos eran políticos y también litigantes, y ambos influyeron con sus discursos en los acontecimientos de su tiempo. Si Demóstenes se mantuvo fiel a una sola política, Esquines era el adversario a su medida, y ocultaba su ausencia de objetivos políticos bajo la mordacidad y el señorío de las técnicas legales. Ambos eran de contrarios orígenes, caracteres contrarios, y seguían destinos opuestos. Esquines procedía de familia humilde y empobrecida, y se abría paso a fuerza de voluntad, de presencia dominadora y de su extraordinario don de hablar. Su táctica de oportunismo político nunca despertó en su contra verdaderas animosidades, y parece

que murió tranquilamente como profesor de retórica en Rodas. Demóstenes venía de familia rica, pero sus tutores derrocharon su patrimonio, y sus primeros discursos tienen por objeto reclamarles la debida restitución. Su vida política tenía una sola mira: contrarrestar el poder de Macedonia. Desoído al principio, al fin alcanzó crédito y valimiento, y a él se debe en mucho el éxito de los negocios atenienses entre 340 y 338 a. c. Pero se encontró de repente en pugna con sus propios colegas del partido patriótico, y fue desterrado a moción de Hipérides, bajo la acusación de soborno. Volvió con las consagraciones de un héroe, y se suicidó para no someterse a Antípatro, el general macedonio.

Demóstenes fue llevado a la oratoria por el imperio de las circunstancias y por sus propias ambiciones políticas. La naturaleza no parecía haberlo dotado, pero logró dominar su ineptitud con tenacidad y constancia. Con todo, nunca llegó a ser un fácil improvisador, y acaso sea cierto que su obra delata la elaboración trabajosa, como lo decían los antiguos. Esquines nos ha dejado un divertido relato, con toda la traza de verídico, sobre el fracaso rotundo de la embajada que Demóstenes llevó ante Filipo, cuando éste esperaba pacientemente a que el orador siguiera hablando y el orador enmudeció sin remedio. Pero la lucha contra estos obstáculos naturales hizo precisamente de Demóstenes un grande orador. A causa de ellos se consagró a estudiar concienzudamente el arte oratorio y a pulir sus discursos hasta dejarlos perfectos. Confiarse a las vacilaciones de la improvisación le resultaba imposible. Todo tenía que llevarlo bien preparado y acicalado. De aquí que sus discursos sean piezas clásicas. Puede decirse que eran insuperables, dada la ocasión que los provocaba y la personalidad de su autor.

Estos discursos pueden clasificarse en tres clases: los destinados a causas privadas ante los tribunales, los destinados a causas públicas y los pronunciados ante

la asamblea. Los primeros son legales; los segundos, mezcla de legales y políticos; los terceros, puramente políticos. Los privados son, por lo general, cortos y sencillos. Su verdadero interés reside en la vida que traslucen. Ya se trata de una disputa entre vecinos en torno a saber si una corriente de agua es o no un camino; de una riña que comienza en el campamento y se continúa hasta que el acusador queda privado de sentido al lado de una vereda; o bien de uno que pretende ser ciudadano ateniense y se queja de que su nombre haya sido dolosamente borrado de la lista oficial; o de un empleado principal que hereda un negocio bancario y se defiende contra las reclamaciones del hijo del anterior propietario. Estos discursos, como ya sabemos, no eran recitados por el propio Demóstenes, sino por sus clientes. Aquí el orador nos aparece como un profesional que ganaba su dinero componiendo alegatos. No debe asombrarnos, pues, que un día escriba un discurso *Por Formio*, y otro día otro *Contra Estéfano*, que había sido testigo de Formio y estaba acusado de perjurio.

El arte del discurso es más interesante de lo que pudiera suponerse. Desde luego, trátase en general de alegaciones adaptadas al carácter de la persona que ha de usarlas, y que no poseen el acabamiento y despliegue de los discursos públicos. Si sus chistes son tan raros como ya insípidos para nosotros, tienen otras cualidades más evidentes. Demóstenes sabe sacar partido de un caso apelando a los prejuicios étnicos o a los argumentos de "probabilidad". Sus aseveraciones sobre puntos jurídicos pueden no ser imparciales, pero están siempre bien calculadas para la mentalidad de los jurados. Lo que más se acerca a la literatura son los pasajes narrativos, que ofrecen una llaneza digna de Lisias. Demóstenes es un narrador consumado y logra, mediante una historia oportuna, ganar la simpatía de los tribunales. Y sin necesidad de insistir demasiado en los aspectos acerbos de las cuestiones, suscita en

sus oyentes, con ayuda de sus relatos, justamente la dosis precisa de sentimientos favorables.

Sus discursos públicos son muy diferentes. Aquí no se ajusta a los cánones profesionales, sino que se entrega a sus arrolladoras convicciones. En los siete discursos pronunciados entre 351 y 341 a. c., Demóstenes demuestra acaso la plenitud de su talento oratorio. Las *Filípicas* y las *Olintíacas*, las oraciones *Sobre la Paz* y *Sobre el Quersoneso* tienen por objeto atajar el avance de Macedonia. En estas obras, Demóstenes intenta, primero, despertar el recelo de sus compatriotas ante la tremenda significación de los progresos de Filipo, y después propone las medidas para detenerlos. Estas medidas son siempre inteligentes y prácticas. Concibe, por ejemplo, la creación de un poderoso cuerpo expedicionario, la conversión del Fondo Teórico o de los Festivales en Fondo de Guerra, y la pronta y decisiva acción contra la agresión macedonia. Expone tales planes de modo impresionante y persuasivo. Rehuyendo las amargas recriminaciones y los ataques personales, se concentra en los puntos vitales y no los suelta más. Cada discurso martillea sobre un solo problema o peligro nacional y sobre el modo de afrontarlo. La dificultad consistía para él en persuadir a su auditorio de que el peligro era realmente grave; y cuando los hechos mismos vinieron a demostrarlo así, entonces tuvo que enfrentarse con la corriente opuesta y se esforzó por hacer ver que no todo estaba perdido. En ambos casos, conservó siempre su temple y su dignidad.

Estos discursos son lo mejor que nos ha dejado Demóstenes. Los inspira el más ardiente e indiscutible patriotismo. Demóstenes contrapone la humillante actualidad a las grandezas pasadas, y espera que algo pueda hacerse para redimir el nombre de Atenas. Éste es el tema recurrente y la clave de su política. Demóstenes apreciaba en toda su trascendencia la obra histórica de Atenas, y anhelaba preservarla para el

mundo. Por otra parte, veía en Filipo mucho más que un simple enemigo. Espantado por su incansable actividad y su desdén de las convenciones de la guerra, veía en él al bárbaro cuya objetable vida privada se combinaba con una deliberada corrupción en los actos públicos. No puede ponerse en duda la sinceridad de estos reproches, y parece que Demóstenes jamás hubiera entendido cómo un hombre de tan bajo carácter podía llevar a cabo tamañas empresas. En cuanto a los remedios que él proponía para los males reinantes, no se casaba con sus propias ideas, y declaraba con toda llaneza, en la *Tercera Filípica*: "Si a alguien se le ocurre algo mejor, que lo diga y que lo defienda, y yo por mi parte sólo ruego al cielo que lo que vosotros decidáis resulte lo más acertado."

La fama de Demóstenes no se funda tanto en estos discursos como en aquellos que consagró a las causas públicas presentadas ante los tribunales. Los discursos *Contra Androción*, *Contra Leptines*, *Contra Timócrates*, *Contra Aristócrates* y *Contra Midias* están trazados en mayor escala y nos revelan otros aspectos de su personalidad y su arte. Se refieren a las persecuciones contra hombres que habían presentado planes o ejecutado actos que implicaban consecuencias de alcance público. Estas consecuencias, en la mayoría de los casos, son políticas, y Demóstenes se lanza a la discusión con mayor violencia que en las arengas públicas. El discurso más característico es el discurso *Contra Midias*. Era éste un adversario personal y político que una vez abofeteó a Demóstenes en la cara durante una representación teatral. Midias, en principio, podía ser severamente castigado por sacrilegio, y el discurso acusatorio es una obra magnífica. Demóstenes examina con desusada seriedad el agravio recibido, y de paso acumula una larga lista de errores cometidos anteriormente por Midias. La emoción y el humorismo, la indignación y la queja lastimosa se juntan para fundar la denuncia del delincuen-

te, a tal punto que Demóstenes se pasa de la raya y pierde nuestra simpatía a fuerza de exigir demasiado. No es extraño que el caso acabara en una transacción, y que Demóstenes haya tenido que contentarse con una indemnización de medio talento.* Nos quedamos con la impresión de que el agravio no era tan grave como él pretendía, y que él trataba de exagerarlo por motivos políticos o personales.

El estilo de Demóstenes alcanza el máximo relieve en los dos discursos *Por la Embajada* y *Por la Corona*, frutos de la hostilidad de Esquines. El pleito era viejo. En 348 a. c., Esquines había participado en las negociaciones de paz con Filipo, y Demóstenes lo acusó de aceptar sobornos. Esquines replicó mediante un ataque contra Timarco, asociado de Demóstenes, a quien acusó a su vez por su conducta inmoral, y ganó la causa. En 343 a. c. resucitó en cierto modo el mismo conflicto. Demóstenes pronunció su gran discurso *Por la Embajada*, y Esquines contestó con otro discurso de igual nombre, hoy perdido. Demóstenes se encontró en situación difícil. No había prueba de que Esquines hubiera recibido sobornos del enemigo o hubiese traicionado a Atenas. Por otra parte, sin duda había pronunciado discursos y hecho promesas que se encaminaban a la ocupación de las Termópilas por Filipo y al vencimiento de los focidios. El punto estaba en esclarecer si había sido meramente insensato o también malvado. Demóstenes optó por esta segunda alternativa, para lo cual hizo un examen de la carrera total del acusado. El discurso ofrece una estructura singular, y los distintos acontecimientos no siempre se distinguen unos de otros. Acaso esto haya sido calculado, pues a falta de pruebas precisas y directas, Demóstenes acude a las pruebas de probabilidad y a las declaraciones que puedan confundir y arrastrar al jurado. Esquines le opuso una brillante respuesta,

* El talento valía unas £ 240. [T.]

procurando ponerlo en ridículo y proclamando su propia inocencia, al presentar como excusa la alegación de que Filipo lo había engañado. Esquines fue absuelto.

En 330 a. c., después de la partida de Alejandro para Asia, Ctesifón propuso que Demóstenes fuera premiado con una corona de oro por sus servicios al Estado. Esquines, en su discurso *Contra Ctesifón*, se opuso, sosteniendo que la iniciativa era ilegal, y Demóstenes replicó con su famosa oración *Por la Corona*. La ocasión era propicia para que los contendientes resucitaran sus viejas rencillas y pusieran otra vez en tela de juicio sus respectivas conductas políticas en el pasado. Esquines se basó en sólidos fundamentos legales, pero incurrió en la torpeza de comenzar atacando los actos pasados de Demóstenes. Pasó en revista todos los incidentes, a veces triviales, en que Demóstenes no resultó acertado en el servicio de su país. Demóstenes le contestó dando su propia interpretación de estos acontecimientos, y a su vez contraatacó a Esquines declarándolo miserable y traidor por naturaleza. Confundiendo en uno sus propios sentimientos y los sentimientos de la ciudad, le resultó fácil presentar a su adversario en situación poco airosa. Esquines perdió su causa y fue condenado a una multa. Antes que plegarse a la sentencia, prefirió desterrarse.

En estas ruidosas disputas, los caracteres y métodos oratorios de ambos contrincantes se dejan ver en todo su relieve. Pero no hay que dejarse llevar por uno solo y concederle cuanto alega. Eran antagonistas de igual talla, y cada uno pagaba caro los golpes que lograba asestarle al otro. Demóstenes lleva la ventaja de haberse mantenido fiel a una política evidentemente patriótica, y de encontrarse en situación de probarlo. Esquines, por su parte, alega en su abono "que tanto el individuo como el Estado deben, según las mudanzas de las circunstancias, cambiar el terreno, a

procura siempre de lo que sea mejor en cada momento". La defensa de sus propios actos no resulta del todo satisfactoria, y muy posible es que, por convicción o por corrupción, haya deseado en el fondo el triunfo macedonio. Naturalmente, no podía declararlo así delante de un jurado ateniense, y se veía estrechado a ciertas vaguedades patrióticas, y a señalar los casuales deslices de su enemigo. Esta diferencia de posturas se revela en los mejores pasajes de Demóstenes. Su elocuencia alcanza la cumbre cuando pinta los tremendos años que acaban de pasar o cuando expresa su profunda esperanza en el futuro de Atenas.

Pero, desde el punto de vista puramente humano, la balanza parece más equilibrada. El humorismo de Demóstenes es algo rudo, y sus ataques contra la humilde educación de Esquines, casi risibles. Aunque varía el estilo y las sentencias, en verdad no muda de tono. Todas sus afirmaciones tienen igual violencia, todas sus frases parecen subrayadas. Su estricto apego al ritmo enfático le hace casi imposible ser fluido y suelto en manera alguna. Aun sus metáforas más sublimes se prestan a la caricatura, y fueron suprimidas en la versión revisada de sus discursos. Por su parte, Esquines era un orador dotado de naturalidad, capaz de sentir el pulso de su auditorio y de variar adecuadamente el tono. Sus burlas y juegos de palabras son felices. Posee el sentido de la comedia, y su relato del desconcierto de Demóstenes ante Filipo es muy entretenido. Su vena sarcástica es briosa, y sabe criticar con gracia a su adversario, presentándolo como a un tunante conocido. Su descripción del embuste en Demóstenes no deja nada que desear: "Cuando los embusteros mienten —dice—, procuran decir cosas vagas e indecisas, por miedo de que les descubran la mentira. Pero cuando Demóstenes quiere impresionaros, comienza por reforzar sus embustes con un juramento, invocando el castigo supremo si llega a faltar a la verdad; y luego, aunque sea el primero en saber que

tal o cual cosa no puede acontecer en manera alguna, se atreve a insinuar un cálculo sobre el día en que ello sucederá." Cuando se pone a atacar la vida familiar de Demóstenes, procura no exagerar demasiado, pero sus leves insinuaciones puede decirse que no caen lejos de la verdad.

También parece cosa cierta que Esquines sacó la mayor ventaja posible de las oportunidades que su peligrosa postura le proporcionaba. Siempre basaba su actitud en la legalidad, y dejaba a su adversario la tarea de recurrir al estímulo de las pasiones. Su destreza y agilidad en este sentido proporcionan un verdadero placer a la inteligencia. Su punto flaco está en que, habiendo carecido de una verdadera política, nunca puede expresarla y que, cuando sobreviene una competencia de patriotismo, sin remedio sale mal parado. Si no es posible absolver a ninguno, en cuanto a la inclinación a torcer los hechos y confundir las evidencias, Demóstenes lleva indiscutible ventaja en el terreno de la política, no sólo porque alega, con razón, su lealtad a una doctrina coherente, sino porque el temple mismo de su elocuencia es singularmente apto para la expresión de las coléricas y violentas pasiones que la política provoca. Mediante cargos de felonía y amenazas de ruina nacional, va levantando el monumento de su propia virtud cívica, y al fin, en el discurso *Por la Corona,* logra arrebatar al jurado.

En la última Antigüedad, Demóstenes disfrutó de una reputación no igualada. En la Edad Helenística, y más tarde en Roma, era el arquetipo del gran orador. Si a veces parece exagerado, es que hemos perdido ya el hábito de aquella oratoria de largo curso. Es, pues, difícil juzgarlo como hombre, o juzgar de su obra como cosa meramente literaria. Sus opiniones, a fuerza de ser violentas, no resultan sinceras, y con todo no es discutible su definitiva probidad. Su estilo se diría demasiado amanerado para transportar a un auditorio popular y, sin embargo, allí están sus éxitos

incuestionables. La forma complicada, los períodos elaborados pueden deleitar a un estudioso, pero asombra que también hayan podido encantar a los jurados. Como quiera, sabemos que los griegos eran singularmente sensibles a la retórica, y le concedían una atención semejante a la que concedían a la tragedia. Demóstenes arrastraba a las masas por su intensidad emocional y por la especiosa hondura de sus argumentos. Y aquellos aspectos que menos nos atraen en él, su estrechez, su arrogancia, su ausencia de legítimo humorismo, su falta de gusto, más bien contribuían a la impresión general de sinceridad y vigor. No puede negársele que haya poseído el secreto de persuadir.

VIII

DE ALEJANDRÍA EN ADELANTE

La caída de Atenas vino a significar el término del arte popular en Grecia. La épica, la oda coral, la comedia y la tragedia, aun la historia de Herodoto, habían sido objeto de actos públicos en ciertas ocasiones y habían sido disfrutadas por las muchedumbres. Pero los funestos cambios acontecidos en el siglo IV acabaron con todo esto. El mundo griego se vio fraccionado en monarquías militares, la civilización griega se extendió hasta el Indo por obra de Alejandro, y sus sucesores la mantuvieron en los reinos semiasiáticos de Egipto, Siria y Pérgamo. La autocracia sucedió a la democracia y aun a la aristocracia. Arte y literatura pasaron a ser privilegios de los escogidos. Nació la erudición, y los eruditos y humanistas comenzaron a componer poesías a su modo. Privada de sus tradiciones, transportada a climas exóticos, amparada y sometida a la vez por el despotismo, la literatura nunca volvió a visitar las cumbres de antaño. Pero, aun dentro de esta esfera limitada, todavía el genio griego encontró algunas cosas nuevas que expresar y nuevas maneras de expresarlas.

El siglo IV fue una edad de la prosa. Platón comenzó su carrera como poeta de grandes promesas, pero la filosofía se llevó consigo aquellos dones comparables a los de Simónides. Nos han quedado, bajo el nombre de Platón, unos treinta epigramas elegiacos, y entre ellos figuran algunos de los más bellos poemas cortos que conocemos. Escribía sin aparente esfuerzo sobre temas tan sencillos como el correr del tiempo, o los marinos víctimas de naufragios, o los muertos atenienses caídos en tierra persa, y lograba siempre algunos momentos exquisitos y patéticos. A veces realmente resiste la competencia con la tersura de Simó-

nides, y aunque no posee su majestad, sí lo iguala en el arte de subir y bajar el ritmo en armonía cabal con la emoción. Luce también una admirable fantasía, que transforma aquí y allá un lindo tropo en un alto vuelo imaginativo. Sin perder el tiempo en rodeos, ataca el instante esencial de sus temas, mediante las más apropiadas imágenes. Y el resultado es la más pura esencia de poesía. Tan imposible de traducir como Simónides, alguna vez, al menos, ha sido posible captar en otra lengua los ecos de su poesía. Shelley logró dar en inglés el espíritu y casi la cadencia de un epigrama platónico:

> Thou wert the Morning Star among the living
> Ere thy fair light had fled;
> Now, having died, thou art as Hesperus giving
> New splendour to the dead.*

Pero Platón abandonó la poesía, y el siglo IV pareció ya destinado a la filosofía y la oratoria. La poesía resucitó en el siglo III, cuando el centro de la vida griega se hubo trasladado a Alejandría. Allí, bajo los benévolos Tolomeos, un pequeño círculo de hombres eminentes se divertía en escribir versos que se enviaban unos a otros. Alejados de la vida activa, sólo vivían para las letras, y a sus obras faltan la profundidad y el grande aliento de otros tiempos. Pero, gracias a su sinceridad y a su excelencia técnica, los Alejandrinos han conquistado en las letras un sitio nada desdeñable. Desde luego, abrieron nuevos campos; fueron los lejanos abuelos del romanticismo, de la poesía culta, y también de esa poesía que recoge la diaria experiencia de las sociedades más civilizadas. Crearon el idilio pastoral y la épica literaria. Hicieron mucho por la poesía

* Fuiste entre los vivientes la Estrella Matutina
Mientras tu hermosa luz brilló;
Y ahora, como Héspero, tus rayos iluminan
A los muertos con su esplendor.

amorosa. Exploraron regiones inesperadas y recónditas. A su modo, demostraron grandes ímpetus creadores, aun cuando las circunstancias para realizarlos más bien hayan sido impropicias.

La figura principal de este movimiento, aunque no su mejor poeta, fue Calímaco (310 - *ca.* 240 a. c.). Él presidía las artes del tiempo, y lanzaba fulminaciones condenatorias contra quienes no aceptaban sus cánones. Pensaba, y no sin razón, que ya había pasado sin remedio la época de las grandes creaciones, y que un libro largo acaba por ser aburrido. Escribió himnos y epigramas, y sus obras más extensas son colecciones de episodios inconexos flojamente agrupados. Su objeto era sorprender y divertir. Carecía de travesura y soltura, pero no de ingenio y nitidez. Su esterilidad lo hace difícil y complicado. Su cultura le proporciona términos desusados, y muestra singular afición a retorcer el orden acostumbrado de las palabras. Sus emociones no iban muy lejos, y acaso entre ellas descuellan la malicia y el desdén para sus rivales. Se tenía por el saltamontes flautista, y pocas veces se esforzó por superar sus limitaciones naturales. A veces es sumamente tedioso; sobre todo cuando se empeña en hacer gala de sus muchos conocimientos geográficos y mitológicos. Pero esto no quiere decir que carezca de auténticas cualidades. Sus epigramas suelen ser graciosos y conmovedores. Había estudiado con provecho los antiguos autores, y en ellos aprendió cierta sencillez y el tono directo. Para ellos, olvida sus estrecheces rencorosas, y los evoca con delicado y amoroso sentido. Pero su don característico es el don romántico. Acierta a veces a crear una atmósfera de tensión sobrenatural. Pinta con temblorosas palabras el mortal silencio de aquel mediodía de Helicón en que Tiresias va a sorprender a Atenea en el baño, o la excitación que reina en el templo de Apolo antes de la epifanía del dios, cuando la palmera sacra se estremece y las

puertas comienzan a abrirse solas. Aquí, mucho más que en sus momentos de árido realismo, es donde el poeta revela su cabal maestría y añade algo al acervo de la imaginación humana.

Calímaco no tenía mucho aprecio por su contemporáneo Apolonio de Rodas (295-215 a. c.). Veía con malos ojos la resurrección de la épica en que Apolonio estaba empeñado. Pero, no obstante sus afectaciones y amaneramientos, *La Argonáutica* es poesía de calidad superior a cuanto nos ha dejado Calímaco. Apolonio, en efecto, tomó por asunto la vetusta leyenda del Vellocino de Oro, y se propuso escribir una epopeya en el lenguaje y en el metro de Homero. El resultado es muy curioso. Apenas habrá huellas en todo el poema del acento propiamente épico. El héroe, Jasón, es insignificante, cuando no repelente. Sus compañeros, aunque convenientemente ataviados para el caso, carecen de aliento heroico. La narración es un rosario de episodios sin unidad arquitectónica. En los dos primeros libros, parece que la historia no se decide a comenzar nunca, tan laboriosa es la mitología que la prepara y tan minuciosa la revista de todos y cada uno de los actos. Apolonio está empapado del espíritu alejandrino, y cree que las erudiciones y las lindezas son sustitutos adecuados para la belleza y la inspiración. Consagra muchos versos a levantar el catálogo de los Argonautas, o a la escena en que Eros juega a los huesecillos con Afrodita. Pero, en los dos libros finales, sus verdaderos dones descuellan y crean una nueva forma de poesía, la poesía del amor romántico. En la pasión de Medea, la muchacha colquidia, por el aventurero Jasón, nos deja una página de belleza única. Hace la pintura de esta pasión con verdadera calidez y simpatía, desde el instante en que un sueño anuncia a Medea la próxima venida de Jasón, hasta las terribles escenas en que él trata de escapársele y abandonarla, a pesar de todo cuanto ella ha hecho por ayudarlo. Virgilio aprovechó estos pasajes en su re-

lato del amor de Dido por Eneas, pero Dido es una mujer madura y Medea no es más que una muchacha. Tiene toda la frescura y fragancia que corresponden a una joven princesa de Colcos. Sus artes mágicas no son más que una parte de su rusticidad, y su amor es puramente romántico. Por amor de Jasón, no duda en traicionar a sus padres, y luego se avergüenza de ello; pero, en cuanto vuelve a verlo, le parece que es como Sirio cuando se levanta sobre el Océano, y en su inmensa turbación, se queda muda e inmóvil.

De paso, se nos revelan otros dones naturales de Apolonio. El relato de las pruebas sufridas por Jasón es una obra maestra de narración maravillosa y espeluznante. El apogeo está en aquellos versos siniestros que nos cuentan cómo el héroe sembró los dientes del dragón, y creció al intante sobre la tierra labrantía la rica cosecha de guerreros armados de bronce, con armas tan brillantes como las estrellas que lucen en las noches de invierno después de una nevada. En escenas como ésta, puede afirmarse que Apolonio está creando un nuevo arte romántico. Pero todavía hay algo más en su abono. Es un poeta capaz de percibir el encanto de las cosas pequeñas, y aunque a veces se desliza a extremos de lindeza, sabe trazar escenas de delicado encanto, como cuando la ninfa atrae a Hilas a su pozo, pasándole un brazo por la nuca, o cuando Tetis y sus ninfas marinas hacen pasar al navío Argo por entre las rocas movientes como muchachas que juegan a la pelota en la arena de la playa. *La Argonáutica* es un poema lleno de atinadas observaciones, y permite apreciar la agudeza de Apolonio para descubrir nuevos rasgos graciosos. Seguramente que se trata de un poeta de limitados talentos, y con escasas cualidades épicas, pero no puede negársele el ser un precursor romántico y el inventor del tema oratorio en los confines del mundo conocido. Muy cuerdo fue en no pretender competir con Homero en la saga heroica; y al escribir sobre lo que de veras entendía y dominaba, en vez de

seguir la moda elegante, logró una obra de auténtica ternura y belleza.

El tercer poeta de Alejandría, Teócrito (*ca.* 316 - *ca.* 260 a. c.), es superior a Calímaco y a Apolonio y ha ejercido una vasta influencia en la posteridad. Escribió "idilios" o "pinturas", y su principal asunto es la vida pastoril de Sicilia. Se ha intentado interpretar estas escenas como una versión depurada de las conversaciones reales entre el poeta y sus amigos, y algo puede haber de verdad en esto. Pero nosotros debemos considerar tales obras en su aparente valor, como poemas de los pastoreos en Sicilia, y eso basta para que nos parezcan plenamente satisfactorias y cabales. El mundo de Teócrito es un mundo de pura fantasía, pero su belleza es tal que todo parece allí real y viviente. Los pastores no son gañanes, sino poetas, y sus cantos expresan los deleites de una vida imposible. Mundo de arte puro, donde la imaginación todo lo compone y ajusta, hasta darle una fascinadora unidad.

Los idilios de Teócrito no son muy largos, y cada uno está completo en sí mismo. Teócrito concentra sus fuerzas y las hace producir todos sus efectos en un pequeño espacio. Sus temas han llegado a sernos familiares, por los muchos imitadores y secuaces de la poesía pastoril, y son, al cabo, los eternos temas del canto y del contrapunto, del amor y la muerte. Pero si todo esto se vuelve algo rígido y automático en los imitadores, en Teócrito aparece aún en toda su frescura. Los escenarios están trazados por un hombre que siente de veras la naturaleza; y el pino murmurador, las cuevas donde se entretejen las vides, el umbroso paraje junto al sendero, han sido buscados y escogidos con un tacto y gusto infalibles. Las acciones nunca se deshacen en vaguedades convencionales. Tanto los preliminares como las competencias poéticas están palpitantes de detalles y rasgos vivos. Y más que todo, la magia de Teócrito descuella en su don de ir comunicando, uno tras otro, los más sutiles en-

cantos por el simple efecto de la colocación de los vocablos. Y es que tiene plena confianza de que, en pequeña escala, cada palabra debe decir algo, y no hay lugar a las fáciles repeticiones de la épica o a los recursos convencionales del drama. Puede decirse que cada una de sus sentencias quiere agradar, y lo consigue. Teócrito está lleno de sorpresas, y nunca incurre en una forma verbal estereotipada o aun en una combinación gastada y familiar de adjetivos. Escribía, por supuesto, en el dialecto dorio de Sicilia, pero su estilo muestra pocas huellas de localismo destemplado. El color rústico está aplicado por un hombre entendido que sabe lo que quiere y nunca incurre en pedanterías.

El mundo pastoril creado por Teócrito sigue siendo un mundo encantador, a despecho de sus numerosos imitadores. En aquel paisaje sin nubes, los personajes alientan al nivel de la pena y del gozo líricos. Allí el amante que amenaza con arrojarse al mar, el pobre muchacho que se cuelga de un árbol, Polifemo que languidece de amor por Galatea, la joven Bómbica semejante a las más lindas flores del prado, Hilas criado sobre las rodillas de las ninfas. Allí, también, otras figuras más familiares, como los pescadores sólo preocupados por su trabajo y cuyas chozas están llenas de aparejos, los fieles canes que ladran a Héracles y que éste compara con los humanos, el par de matronas que acuden llenas de barullo y ajetreo para ver pasar la procesión real. De pronto, aparece aquella extraña y movediza figura de Simeta, la que pretende atraer a su infiel amante con artes de encantamiento, y entre el silencio del viento y del mar, cuenta la trágica historia de su amor, invocando a la misma luna en su auxilio y pidiéndole que haga morir a su amante si éste ha de seguir siendo traidor. Aquí la nota dominante es la emoción, y cuando la emoción se vuelve terrible y angustiosa, todavía parecen mitigarla el mar silencioso, el cielo de radioso azul, las trepadoras vi-

des, los árboles de fresca sombra. En este mundo de sol y de canciones hay siempre dulzura.

Los poetas alejandrinos, sobre todo Teócrito y Calímaco, tuvieron muchos imitadores, y entre todos ayudaron a la supervivencia de la poesía, que así pudo mantener una vida consistente aunque algo en sordina. El cuadro de esta nueva poesía no es muy vasto; con todo, la poesía encuentra nuevos estímulos en el derrame de la cultura griega por el Oriente, y se rejuvenece con aportaciones orientales de desusada intensidad. Los imitadores de Teócrito, Mosco (*fl.* 150 a. c.), Bión (*fl.* 120 a. c.), y el anónimo autor del *Lamento por Bión* carecen de la mesura y economía de su maestro, pero, al menos, su misma exuberancia alardea de ricas imágenes y de emociones no contenidas. Su verso tiene un ritmo auténtico, su patetismo, algo retórico no deja de ser conmovedor; sus retornelos y repeticiones asumen cierta gravedad de letanía. Mosco hasta suele ser pintoresco y algo ingenioso. Ni él ni Bión pueden rivalizar con Teócrito, junto al cual resultan monótonos. Pero tanto en el *Lamento por Adonis* como en el *Lamento por Bión* hay una dulce y melancólica fluidez, y aunque los pensamientos resulten trillados y forzados, los versos tienen cierto arrastre melódico. Las ostentosas metáforas no dejan de herir la imaginación.

Pero, al fin y a la postre, el futuro inmediato de la poesía griega habrá de reducirse a una resurrección de los epigramas al modo de Calímaco. En la vasta colección de la *Antología Griega* se han preservado mil años de poesía, y es notable el advertir cómo los últimos especímenes se mantienen junto a los primeros. Aunque el verso se va haciendo más elaborado y la sencillez desaparece casi completamente, los muchos poetas representados en esta recopilación tienen algo que decir, algún instante de belleza o encantos que se quedan en el recuerdo. Cierto: suelen escribir conforme a reglas, siguiendo cuidadosamente el ejem-

plo de sus predecesores; pero no están desprovistos de alguna originalidad, ya por el sesgo desusado que dan a un tema harto conocido, o por las palabras con que lo remozan, añadiendo alguna observación justa y afortunada.

En los primeros días de este renacimiento, el epigrama aspiraba a imitar la gracia de Simónides. Leónidas de Tarento (*fl.* 274 a. c.) y Asclepíades (*fl.* 290 a. c.) se educaron en la escuela de la restricción, y sus tiernos y delicados poemas, inspirados por la muerte, el amor, o consagrados a simples escenas campestres, no tienen resabios retóricos. En unos cuantos versos, cristalizan algún momento que ha impresionado su ánimo, y aunque el asunto suele ser muy sencillo —una tumba junto al camino, el libro de versos de una joven, un pastor solitario—, la sinceridad del poeta le infunde una calidad permanente. Cada palabra suena a cosa auténtica, y aunque nada hubiera costado añadir adornos y subrayar efectos, el poeta se defiende de semejante tentación. Leónidas, a veces, intenta cantar en mayor escala el gran tema del correr del tiempo, y por cierto que no le faltan nobles imágenes, pero aun entonces huye de las exageraciones acostumbradas. Educados en el estudio de las obras maestras, conscientes de su propia inferioridad, Leónidas y Asclepíades no se engañan respecto a sus verdaderos dones, y aciertan con algunos momentos de pura belleza, aplicándose a interrogar su propia experiencia sensitiva.

En otras manos, el epigrama alcanzó mayor desarrollo y vida más cabal. Meleagro (*fl.* 90 a. c.) venía de Gadara, Siria, y, artífice nada desdeñable, comunicó al género elegiaco un color y una calidez orientales. Su obra es, sobre todo, amatoria, pero su actitud ante el amor debe poco a la tradición. Para él la pasión es cosa violenta y destructora. Sus poemas a Heliodora están escritos con el ardor y la concentración de un hombre dispuesto a sacrificar todo a su amoroso afán,

y que todo lo juzga de acuerdo con su apasionamiento. Su fantasía encuentra originales símbolos en el mosquito y en la cigarra. Fiestas o anuncios de la primavera, todo le recuerda su amor. Su estilo es elaborado y matizado. Amontona adjetivos y emplea palabras recónditas. Domina siempre y con mucha seguridad sus efectos; y a veces, cuando por ejemplo lamenta la muerte de Heliodora, alcanza el sentimiento trágico. El fiero asalto del dolor desordena la lindeza habitual de sus frases, y escribe entonces con palabras sencillas y conmovedoras.

Aparte de esta corriente poética, la última edad helenística no fue propicia a la literatura. La ciencia continuó desarrollándose sin obstáculos. Las nuevas filosofías de estoicos, cínicos y epicúreos produjeron abundantes tratados cuyos restos muestran pocas cualidades de estilo o de imaginación. Sólo cuando el mundo mediterráneo quedó absorbido en el Imperio Romano la literatura griega encontró nuevos estímulos. Dentro de aquel orbe prudente y bien organizado, Roma consideró siempre a Grecia como la madre de las artes y la filosofía, siempre pronta a proveer a estas demandas del espíritu. Aun había algo en la concepción romana de la vida que impresionaba a algunos griegos reflexivos. Entre la ruina del mundo griego, encontraban en Roma un sustituto y un consuelo, un ideal que removía cierta innata austeridad de sus almas y los redimía del sentimiento del fracaso. El primer producto de esta reacción es Polibio (*ca.* 198-117 a. c.), que encontró su inspiración en el nacimiento y apogeo del Imperio Romano, y escribió una historia que lo califica como el digno continuador de Tucídides.

Polibio pasó dieciséis años en Roma, en calidad de rehén, se hizo amigo íntimo de Escipión el Africano y aprendió a apreciar con objetividad y hondura la obra política romana. Aunque no parece haber

leído a Tucídides, puede considerárselo como su sucesor en la evolución del género histórico. Su objeto fue mostrar el ensanche del poder romano desde la iniciación de la Segunda Guerra Púnica en 220 a. c. hasta la conquista de Macedonia en 168 a. c. Él mismo lo explica así en concisas palabras: "Nuestros tiempos han presenciado un milagro, y he aquí en qué consiste: la fortuna hizo gravitar todos los negocios del mundo hacia determinado foco, y encaminó a todas las cosas hacia un solo y único propósito. Por eso el objeto principal de mi obra es presentar a mis lectores en un conjunto los medios y agencias de que para tal empeño se valió la fortuna." Como Tucídides, ha escogido bien su asunto, y no escribe para divertir, sino para enseñar. Anhela que su obra sirva de algo al hombre de acción, permitiéndole aprovechar las lecciones del pasado. Y su incansable celo por investigar la verdad responde de su auténtica calidad histórica. Era, en efecto, riguroso crítico para sopesar el valor de pruebas y testimonios, aun cuando ellos procedieran de las fuentes más autorizadas. Insistía en que el historiador necesita poseer alguna experiencia política, y debe visitar personalmente los sitios que menciona en su historia. Aunque desde luego se advierte que tiene alguna noción metafísica sobre la función de la fortuna en los negocios humanos, y hasta parece que aceptaba ciertas ideas pitagóricas y platónicas respecto a la recurrencia cíclica de la historia, procede siempre con notable objetividad, imparcialidad y mente científica. Siempre pone sus pruebas sobre el tapete, y luego explica las razones que lo llevan a esta o la otra conclusión. Si su obra no alcanza el pulimento acabado de un Tucídides, no por eso vale menos como ejemplificación del método histórico. A despecho de su estilo de guerrero y su admirable sentido de las estructuras, carece del poder emocional e intelectual de Tucídides. Pero era un historiador de raza,

y en aquella época de retóricos y moralistas, su obra es un manchón de luz entre la caligine.

La historia, con todo, no produjo otros hombres de igual talla; y cuando el triunfo de Augusto determinó cierto renacer de las letras griegas, los mejores espíritus se inclinaron a estudios teóricos. La literatura griega había venido a ser parte de la educación romana, y por primera vez la crítica literaria mereció una suerte de popularidad. Lo más de ella se refiere a puntos minúsculos de estilo y gramática. Pero, en su *Tratado de lo Sublime*, cierto anónimo de tiempos de Augusto nos ha dejado la primera obra conocida que considera la poesía y la prosa bajo el criterio meramente estético. El objeto de este autor anónimo es analizar lo sublime, a lo que aplica su aguda mentalidad, su amplia lectura y su gusto impecable. Cita a Moisés o a Safo, ilustra sus puntos con comparaciones entre Píndaro y Baquílides, y siempre resulta luminoso, y muchos de sus juicios, como su parangón entre la *Ilíada* y la *Odisea* o su distinción entre el genio y el talento, puede decirse que son, en su orden, definitivos y como tales han quedado. Está lleno de símiles afortunados: Demóstenes le parece un rayo, y Cicerón un incendio que va cundiendo. No es menos acertado cuando nos explica por qué gusta de un poema o en qué reside su particular encanto. Está lleno de buenas frases: la *Odisea*, dice, es una "comedia de costumbres", y las aventuras de Odiseo son "sueños de Zeus". Su tono y temple es de admirable nobleza, y resulta realmente conmovedor cuando describe la aridez literaria de su propia época y la atribuye al desmedido afán del medro.

Pero los mejores espíritus, en general, se sintieron atraídos hacia puntos más remontados y abstractos que la literatura, y buscaron en la filosofía un refugio contra los disturbios políticos y una compensación para las aventuras de la acción de que se veían excluidos. En su forma más sencilla, a esta tradición corresponde

uno de los escritores más populares y mejor conocidos del mundo grecorromano. Plutarco (45-125 d. c.) era nativo de Beocia, y aunque tenía a la vista muchas perspectivas de fama y de riqueza, prefirió vivir quietamente en casa y consagrarse a escribir. Sus voluminosas obras pueden reducirse a dos secciones: las *Obras Morales* y las *Vidas paralelas*. Las *Obras Morales* son una colección de ochenta ensayos, cuyos títulos no indican suficientemente la variedad de los asuntos que abarcan. Plutarco era gran lector. Tenía afición a las popularizaciones científicas, y escribió "Sobre las fases de la luna" y "Sobre la inteligencia de los animales". Erudito en achaques literarios, acusa a Herodoto de torcer dolosamente los hechos, o compara con agudeza a Aristófanes y a Menandro. Interesado en todas las cuestiones religiosas, escribe sobre el Oráculo Pitio o nos cuenta cómo se escuchó una voz en la isla de Paxos, que decía: "Cuando lleguéis a Palodes, informadles que el gran Pan ha muerto." Pero su constante y fundamental preocupación es la ética. Se complacía en escribir páginas de buen consejo sobre la envidia, la murmuración, la falsa vergüenza. Siempre encuentra algo inteligente que decirnos sobre éstas y semejantes cuestiones, y sus advertencias son sanas aunque un tanto caseras. Tanta es su nobleza, tanta su humanidad, en efecto, que estas obras nunca degeneran en sermones. Hombre de simples afectos y de intensas ligas domésticas, escribe con simpatía sobre la vida matrimonial y el amor de los hijos, sin incurrir en ridiculeces sentimentales.

También era un gran coleccionador de costumbres, creencias locales y curiosidades, y en sus *Charlas a la mesa* discute una infinidad de tópicos, desde "¿Por qué la A es la primera letra del alfabeto?" hasta "Los judíos ¿se abstienen de la carne de cerdo porque detestan al cerdo o porque lo adoran?" Pero la verdadera riqueza de su cultura se aprecia mucho mejor en las *Vidas Paralelas*. En estas cuarenta y seis biografías de

estadistas griegos y romanos agrupados por parejas, Plutarco aprovecha muchas fuentes hoy perdidas, y junta un material valiosísimo. Además, estas páginas poseen verdadero encanto literario. Su afición a las anécdotas y moralidades nunca rebasa los límites del buen cuento. El trazo de los personajes es expresivo, sobre todo cuando presenta a los hombres en plena acción o en la derrota. Sin duda que las palabras que pone en sus labios son más bien de Plutarco, y traen el aroma de su alma resignada y paciente, pero son siempre magníficas. Shakespeare lo leía en la traducción de North, y algunas de sus más famosas palabras, en sus piezas romanas, no son sino adaptaciones verbales de Plutarco; aparte de que el tono sostenido de tales dramas, su virilidad noble y contenida, debe mucho al alejado filósofo de Queronea, que tanto meditó sobre los problemas y deberes del hombre.

La filosofía seduce a sus secuaces asumiendo las más diferentes y extrañas apariencias. En el siglo II d. c. se manifiesta a través de dos temperamentos muy distintos. El primero es el solitario emperador romano, Marco Aurelio Antonino (121-180 d. c.). Sus *Meditaciones*, escritas en un griego áspero y concentrado, constituyen uno de los documentos más íntimos que nos ha dejado la Antigüedad. Aquí este hombre de acción, siempre obligado a echarse encima graves responsabilidades y a tomar decisiones trascendentes, confiesa el disgusto que le causa su elevada posición y cuenta sus constantes esfuerzos para conseguir la paz del alma durante las arduas campañas del Danubio. Era un buen estoico que trataba de identificarse con la "unidad natural" de Dios, naturaleza y hombre. Esta identificación significaba la supresión completa de la personalidad y la pasión. Desdeñoso a un tiempo de la muerte, el dolor y la gloria, considerando que el placer no es más que la sensación propia de las bestias, y la inmortalidad una mera ilusión, todavía luchaba por frenar su disposición afectuosa y solícita,

por parecerle "la marca de los hombres vulgares", y pretendía subordinar su natural melancólico para darse un aire de alegría discreta. Aunque se pregunta "¿Qué más anhelas, cuando te ha sido dado prestar un servicio a un semejante?", causa, en conjunto, la impresión de un temperamento inhumano y alejado del mundo. Estas confidencias de un gran soldado se dejan fuera lo más de su agitada existencia. Por momentos, sin embargo, Marco Aurelio alcanza la grandeza que Platón soñaba para su rey filósofo. Su ausencia de conmiseración para sí mismo, su desdén de la vanagloria y su sentimiento de las miserias inherentes a la grandeza, son ciertamente rasgos de innegable grandeza. Si el hombre ha de aniquilarse a sí mismo, que lo haga a su modo. En el fondo, Marco Aurelio es un santo, que anhela trascenderse a sí mismo y reabsorberse en la divina esencia. Siempre está en busca de la realidad eterna, y sus palabras respiran sinceridad cuando exclama: "El poeta dijo: *Amada Ciudad de Cécrope*. ¿No preferirías tú decir: *Amada Ciudad de Dios?*"

Su contemporáneo Luciano (120-200 d. c.) permite apreciar los diferentes usos a que puede servir la tradición filosófica. A ella debe Luciano, en efecto, la forma del diálogo platónico y el vasto material de sus pensamientos, aunque todo ello lo convierte hacia un propósito satírico. Había absorbido toda la cultura de su época, era un buen poeta, escribía en un estilo delicioso, libre y fácil. Pero su vena estaba en las burlas, a lo que ayudaban su brillante fantasía, su don para la parodia, y un sentimiento muy vivo del ridículo. No faltaban blancos para sus flechas, al contrario. Entre los mismos dioses olímpicos encontraba asuntos cómicos, con sólo subrayar los aspectos absurdos de las leyendas mitológicas y hacer que sus personajes hablaran con citas poéticas. Entre los filósofos, fácil era exponer los desacuerdos que van de la teoría a la práctica, o mofarse de la fealdad y el desaseo de los

preceptores profesionales. En las figuras familiares de la vida social abundaban los temas de diversión, y su encomio irónico del parásito profesional es un fragmento magnífico. Parodiaba a los narradores de viajes en su *Verdadera Historia*, donde hay aquella mezcla de fantasía y amargura que encontramos en los *Viajes de Gulliver*. Su ingenio nunca dejaba de ser divertido ni degeneraba en acerbo, y su procedimiento más feliz consistía en fingir simpatía para sus víctimas. Como otros satíricos, estaba penetrado de la inutilidad de la vida humana, y toda su obra parece decirnos que las acciones del hombre no son más que efímeras pompas de jabón. Pero no era solamente un burlón. Tenía también sus lados amables y aun sentimentales. Algunas de sus escenas de costumbres contemporáneas muestran una compasión sincera para los pobres y los desafortunados. Esgrime su ingenio en favor de ellos y retrata y expresa sus modestas ambiciones con encantadora inteligencia. Tampoco logra borrar o disimular los destellos de su temperamento poético. Pinta deliciosas viñetas que recuerdan el toque gracioso de Teócrito. Era un excelente crítico del arte griego. Como acontece a la mayoría de los satíricos, desluce un poco cuando se empeña en atacar instituciones que ya hoy han perdido su eficacia, pero nunca deja de ser legible y divertido. Sus chistes todavía dan sabor; se aprecian todavía su pulso ligero y su no marchita fantasía.

En medio de tanta travesura, todavía la filosofía platónica y el temperamento platónico encuentran prosélitos en algunas almas raras y escogidas. Los Neoplatónicos consideraron los *Diálogos* de su maestro como otros tantos libros sagrados, y en ellos fundaron un platonismo que el maestro difícilmente hubiera reconocido. La mayoría de esta obra cae fuera de nuestro asunto, pero a Plotino (204-270 d. c.) no podríamos pasarlo por alto. Consagró su vida entera al empeño de entregar lo que había en él de divino a la

Divinidad que es el Todo. Sus *Enéadas* fueron publicadas como obra póstuma y recogidas de sus lecciones, lo que explica su falta de organización y de claridad. Su vigor está todo en la visión mística que las informa. Plotino escribe en el estilo de Aristóteles, cierto, pero posee una exaltación mística todavía más intensa que la de Platón. Aspiraba transportarse a un estado en que el YO puede identificarse con el TODO, y aunque su lenguaje y su propósito son religiosos, los medios de salvación que enseña caen dentro del campo del conocimiento y la inteligencia. Vuelve hacia el laborioso análisis de la realidad su temperamento de santo, y aunque su argumentación es a menudo difícil y su manera estrictamente intelectual, su obra resulta iluminada por su sentimiento de cierta realidad inmutable que se esconde bajo el fluir de las cosas. A la discusión y descripción de semejante realidad aporta una agudeza y una brillantez que precisamente logran hacer blanco en los puntos en que fallaba Platón. Es capaz de escribir en tono de confidencia perfecta y con sumo tacto sobre aquellas experiencias místicas que eran a sus ojos la justificación y el objeto de nuestra existencia. Describe la quietud sobrenatural con que el alma universal fluye y penetra el mundo "como los fúlgidos rayos del sol encienden las opacas nubes y las revisten de orlas doradas", o la bendición que las almas individuales encuentran al confundirse en lo Uno; "Allí las espera una existencia plácida; la Verdad es su madre, su nodriza, su ser verdadero y su alimento; todo lo ven, y no las cosas que nacen y mueren, sino las que tienen ser real; y unas en otras se miran y reflejan." Con elevado acento trata de aquella belleza que infunde "asombro y deleitosa turbación, anhelo y amor, y un temblor que es todo delicia." Su generosa caridad y su nobleza contrastan con el terror de Platón y su falta de confianza, y aunque la realidad ideal de que habla está más allá de la comprensión ordinaria, le comunica tal fulgor y exaltación

que en cierto modo la convierte en una experiencia accesible.

Tales raptos no eran, sin embargo, cosa al alcance de los hombres comunes y corrientes, y la lectura predilecta del siglo III de nuestra era no fue realmente la filosofía, sino la novela. Cuando Filóstrato (170-250 d. c.) escribió su *Vida de Apolonio de Tiana* se consideró que había escrito el evangelio de un ser divino cuyo sagrario había sido levantado por la Emperatriz Julia Domna junto a los de Abraham, Alejandro y Cristo. Este libro está lleno de aburridas prédicas morales, y la poca estimación que tiene es debida a la antigua tradición de las narraciones de cuentos. Filóstrato lleva a su héroe hacia el Oriente, donde realiza algunos milagros y presencia muchas maravillas, desde la levitación hasta la caza de dragones con ayuda de signos misteriosos. El *Apolonio* es un novela al gusto de la época, gusto de que dan testimonio muchos cuentos y relatos populares que hasta nosotros han llegado. Claro que no resisten la comparación con una buena novela moderna. Eran obras escritas para gente ineducada que no entendía de caracterización de personajes ni verosimilitud de acciones. Están llenas de bandidos, milagrosas escapatorias, separaciones forzosas y encuentros inesperados. Las intrigas son excesivamente complicadas; el estilo posee escasos encantos. Pero, por una vez al menos, la novela griega, inspirada en un delicado sentimiento poético, alcanza desusada belleza. Longo (*ca.* 250 d. c.) demuestra en su *Dafnis y Cloe* una sensibilidad genuina y un sincero amor de la naturaleza. Se trata de un muchacho y una muchacha que, criados entre rebaños y ganados, acaban por enamorarse y, tras una forzosa separación, de nuevo se encuentran. Su verdadera excelencia reside en la calidad poética. Longo escribe con fino sentido sobre las cosas de la naturaleza, y sus personajes poseen la sencillez de los animales entre los cua-

les discurre su existencia. Su don pictórico le permite trazar muchas escenas encantadoras, y casi llega al acierto psicológico. Pero, en general, sus personajes no son más que nombres. El estilo tiene su gracia propia. Algo hay de afectación y artificio en su buscada simplicidad, pero conviene bien a este mundo pastoril, donde los hijos de la naturaleza se mueven entre un escenario poblado de aves, bestias y flores.

Entretanto, un tenue hilillo de poesía proseguía su curso. Bajo el Imperio Romano, abundaban los buenos elegiacos, cuya obra se conserva en la abundante colección llamada *Antología Griega.* Pero, entre todos, sobresale la acusada y sincera personalidad del poeta Paladas (*ca.* 360 - *ca.* 430 d. c.), aun cuando no sea un escritor muy cuidadoso ni muy simpático. Su poesía tiene algo de aquella sonoridad metálica y evidente del verso latino; en lo personal, era hombre amargado, arrebatado y violento. Su mismo temple acerbo y crudo lo hace expresivo. Casi no hay en sus epigramas una palabra de esperanza o de benevolencia. Todo es vanidad a sus ojos, el hombre ha nacido entre lágrimas y entre lágrimas muere, y todas sus palabras no son más que el prólogo al silencio eterno que lo espera. Tal es su visión del mundo; ante ella parece enfurecerse, y azotar al mundo con sus frases corrosivas. Nada queda en él de la antigua alegría pagana, nada de aquel anhelo de disfrutar lo que pueda disfrutarse mientras las tinieblas nos rodean. Predica contra la carne con igual ferocidad fanática que contra los monjes cristianos de la Tebaida. Pertenece a una sociedad que ha perdido sus creencias, y sobre todo su fe en sí misma, pero su pasión lo hace poeta, y sus fieros versos iracundos se destacan con relieve entre el conjunto de los otros versos contemporáneos, más suaves y compuestos.

En el siglo v de nuestra era, a la tradición del epigrama se añade un último eco de la épica. Quin-

to de Esmirna (*fl.* 400 d. c.) escribió su poema *Posthomérica* en catorce libros, con la idea de llenar la laguna que hay entre la *Ilíada* y la *Odisea.* En un estilo que es rígida imitación de Homero, y evitando en lo posible los anacronismos, esta última reliquia de un género inmemorial apenas se esfuerza por mostrar uno que otro toque de grandeza. Aunque la pasión y el heroísmo escasean, hay buenos paisajes y hasta algunos instantes de emoción. Quinto conoce la vida del campo, donde espiga algunas metáforas felices. También tiene sensibilidad para los aspectos pintorescos de las viejas historias. Pero carece de genio. Su poema es aburrido, sus versos se mueven con suma lentitud, y es insensato que haya querido medirse con Homero. Mucho más movido es el poema *Dionisíaca,* de Nono (*fl.* 420 d. c.), que nos cuenta en cuarenta y ocho libros las hazañas, por lo general amatorias, de Dionisos. A pesar de su destreza y buena técnica, a pesar de su colorido oriental y hasta de su desenfado, el poema pronto se vuelve monótono. Los efectos son muy buscados; toda vanidad o amenidad posible naufraga en este esfuerzo. En sus primeros versos parecía prometernos un nuevo mundo de fantasía, pero la abundosa retórica acaba por cansarnos, embotando toda sensibilidad, y pronto vemos que todo está hueco y suena a hueco.

Algo mejor puede decirse de Museo (*fl.* 550 d. c.) y su idilio épico de *Hero y Leandro.* Este poema, que inspiró a Marlowe, muestra algo de pasión y goce sensual. La historia de los amantes separados, de la última hazaña natatoria de Leandro en el Helesponto, camino de su muerte, y la muerte de Hero sobre el cuerpo de su amante, acaso eran demasiado asunto para Museo. Como quiera, el resultado tiene cierta extraña belleza, mezcla de altiva grandeza y salvaje ternura, que aun logra dar palpitaciones de vida a aquel estilo amanerado, y hace que el poema se precipite rápidamente hacia la catástrofe. Pero Museo, como

muchos de sus contemporáneos, está fascinado por un pasado que ya nunca podrá volver. En el Mediterráneo Oriental, como en Italia, la imaginación y el pensamiento ya no se saciaban con seguir rumiando las memorias de la civilización helénica. El triunfo del Cristianismo convertía la atención hacia nuevas imágenes de lo divino y una nueva escala de valores. Los antiguos dioses se habían vuelto diablos, los cuentos de ayer merecían toda clase de reprobaciones. Todo arte verdadero había de subordinarse al servicio de la Iglesia, y la literatura popular se resolvía en himnos religiosos y opúsculos teológicos. Con todo, las viejas tradiciones no habían muerto completamente, ni siquiera para los días en que Justiniano reinaba en Bizancio en todo su esplendor teocrático. Rufino (*fl.* 550 d. c.), Pablo el Silenciario (*fl.* 563 d. c.) y Agatías (*ca.* 536-582 d. c.) resucitaban el epigrama, comunicándole cierto fulgor otoñal. Envolvían en coloridas palabras sus sentimientos de intimidad y prudencia. En el estrecho círculo de sus existencias de funcionarios, alguna vez la pasión amorosa les permitía levantar el tono por encima de lo convencional y acertar con algunas expresiones personales. Pero éste fue el fin de la historia. La nueva literatura cristiana de Bizancio sin duda debe algo a los modelos helénicos, pero usa de la lengua vernácula y lucha por ideales de poder y de salvación que pertenecen ya a un mundo nuevo. Mal podían sus necesidades espirituales contentarse con las palabras de otro tiempo. La larga carrera de la literatura griega había terminado.

CONCLUSIÓN

Tanto en la poesía como en la prosa, la literatura griega se dirige a la razón imaginativa. Para apreciarla cabalmente se necesitan a la vez cierto grado de concentración intelectual y una sensibilidad despierta; y ni siquiera sería posible entender o apreciar a sus grandes maestros si no se los aborda con la convicción previa de que tienen algo que decirnos y saben bien cómo decirlo. Pues de ningún escritor griego podría afirmarse que su inteligencia sea inferior a sus dones literarios o que su estilo refleje ideas sin interés. Para ninguno de ellos necesitamos la indulgencia a que nos obligan a veces algunos grandes poetas renacentistas o románticos en quienes una sensibilidad deliciosa aparece mezclada con una mentalidad escasa. Los grandes escritores griegos sabían pensar claro y profundo y reforzaban sus recursos imaginativos con aquella energía que sólo procura el firme apoderamiento de las realidades. Su valor peculiar y característico está en la combinación de semejantes dotes. Ello es evidente en Homero y en los trágicos, en Tucídides y en Platón. Pero aun en Píndaro y en el propio Demóstenes es notorio que el mérito de sus respectivas obras procede del vigor intelectual que las informa. De aquí su seriedad y candor, de aquí también su concentración y equilibrio. Después de todo, no es otra la verdadera noción de lo que sea una literatura clásica.

La palabra "clásico" ha sufrido mil desviaciones a lo largo de los siglos por efecto de apasionadas controversias. Se la ha usado en particular como antítesis de lo "romántico", para indicar aquel modo de literatura cuya forma se considera más importante que su contenido. Nada hay que justifique este uso. Difícilmente habrá una obra griega, sobre todo entre las grandes obras, en que el contenido se sacrifique a la forma. Al contrario, un investigador acucioso fácil-

mente descubrirá que algunas piezas de Sófocles están imperfectamente construidas y que no falta algún descuido en los más famosos diálogos de Platón. Mucho más cierto sería mantener que los griegos se preocupaban tanto del asunto que a veces descuidaban la forma y aceptaban las limitaciones tradicionales de su arte sin ajustar del todo a ellas sus temas. Las dificultades que la crítica ha encontrado en Homero y en Eurípides se explican en mucha parte por las ideas demasiado liberales respecto a la construcción poemática, ideas que las épocas posteriores y más disciplinadas no pueden ya aceptar. El riguroso abogado del clasicismo en el sentido que venimos discutiendo sólo podría encontrar argumentos en las mayores obras maestras, como el *Edipo Rey* o el *Fedón.*

Pero de la literatura griega puede afirmarse que es esencialmente clásica en otro sentido. Sus escritores, según decíamos, saben adueñarse firmemente de la realidad. Esto no sólo se aprecia en la ausencia de lo *precioso* y *lo esotérico*, de todas las cualidades románticas menores que adornan a ese modo de literatura cuyo objeto es escapar de la realidad, sino que se deja notar todavía más en la manera como los escritores se preocupan por presentar algo que consideran real. Notorio en los líricos y en los historiadores, también lo es, y de modo fundamental, en Homero y en los trágicos. El mundo que Homero ha construido es consistente y sólido. Sus personajes son como seres humanos, y sus paisajes se reconocen en las tierras de los litorales egeos. Las grandes figuras de Esquilo y Sófocles se agitan con emociones que conocemos, y sus actos se inspiran en motivos que todos los hombres comparten. Aun Eurípides, a quien interesaban singularmente las cosas poco comunes y que se sentía incómodo en las tradiciones de la tragedia, hace de sus hombres y sus mujeres unas criaturas llenas de intimidad y de vida. De hecho, el vigor de la literatura griega depende con mucho de su realismo, no realismo en

aquel sentido vulgar que significa el exaltar la fealdad y las vulgaridades de las cosas, sino en el sentido verdadero que significa el crear objetos de arte reconocibles y enraizados en la vida.

Prosa y poesía griegas se fundan en un auténtico conocimiento de la naturaleza humana, especialmente en sus elementos permanentes. Hasta un místico como Platón presenta sus revelaciones mediante personajes que, en definitiva, no difieren de nosotros mismos, y el vuelo encumbrado de Píndaro parece animarse entre el gozo y el orgullo de los hombres vivientes. Los griegos estaban plenamente convencidos de que el asunto de la literatura es el hombre y que ella debe sacar sus temas de la humana naturaleza. Aun cuando fueran más allá del mundo visible y cotidiano hacia el jardín de las Hespérides o hacia el silencioso coloquio del alma consigo misma, les era imposible prescindir de las conexiones humanas. Describían sus raptos mediante imágenes plenamente visibles, y así desahogaban su natural anhelo del deleite supramundano. Sin duda que este humanismo esencial tiene sus desventajas. Nada hay en la literatura griega que se parezca a las abstractas bellezas del *Paraíso* de Dante o aun al simbolismo intelectual del *Segundo Fausto.* Como a los griegos importan sobre todo los elementos permanentes del hombre, relegan a la penumbra lo anormal y lo extraño. Las mayores temeridades de Eurípides nunca lo arrastraron a visitar aquellos oscuros rincones del alma que Shakespeare descubre en su *Timón de Atenas.* Mucho menos puede esperarse que los griegos dejasen atrás la humanidad y se lanzasen entre alegorías incorpóreas como Spenser en su *Reina de las Hadas.* Para bien o para mal, la naturaleza humana determinó en Grecia tanto la elección como el tratamiento de los asuntos. Aun el imparcial Tucídides ha sido acusado por los abogados de la historia económica de conceder demasiada importancia a cosas personales.

Si la literatura hebrea en última instancia se refiere

a Dios, la griega se refiere al hombre. El hombre proporciona el punto de partida en todas las formas de la literatura griega, así como el cuerpo humano es el asunto por excelencia de aquella escultura. No todo lo que pertenece al hombre se abrirá paso en aquella literatura, pero ella es inconcebible sin el hombre. Por ser el hombre su principal interés, los griegos son los fundadores del humanismo. Si rechazaron la doctrina de Protágoras conforme a la cual "el hombre es la medida de todas las cosas", fue por no encontrarla suficientemene humana, fue porque ella priva al hombre de su más acariciadora esperanza, que es el descubrir la verdad. Su mismo interés en la naturaleza humana los llevó a preocuparse constante y profundamente por las cosas divinas. Veían a la humanidad rodeada y gobernada por oscuros poderes, y naturalmente trataban de formular las relaciones entre éstos y aquélla. Pero cuando intentaron definir la naturaleza de estos poderes, sólo pudieron concluir que eran semejantes a los hombres, aunque inmortales e irresponsables. Aun el apasionado teísmo de Platón fue incapaz de despojar a su divinidad de humanas emociones. Los griegos ni siquiera pudieron llegar a la noción de que el hombre no contaba nada comparado a los dioses. Bien sabían que el hombre venía de la nada y acababa en nada; con frecuencia se sentían agobiados ante la vanidad de las cosas; pero nunca se conformaron con pensar que la insignificancia humana fuera la medida de la grandeza divina. Si, después de todo, el mundo resultaba ser una ilusión deleznable, entonces los dioses, lo mismo que los hombres, no pasaban de ser un cortejo de sombras.

Este interés, esta concentración en la naturaleza humana hubiera producido en otras manos resultados efímeros. Incontables dramaturgos y novelistas se han consagrado del todo a lo humano del hombre, y sus obras han desaparecido en el olvido. A los griegos los salvaba en mucho su inexplicable capacidad para con-

templar la vida a la luz de la imaginación, y en parte también aquella su poderosa inteligencia que les impedía engañarse con sentimentalidades o vaguedades. Lo primero contribuía a simplificar a sus ojos todas las experiencias, permitiéndoles expresar sus visiones a través de las severas formas hereditarias. Lo segundo es garantía de que cada palabra corresponde a la realidad y cada toque persuadía al auditorio, pues así y no de otro modo tiene que haber acontecido. Cuanto se les ocurría en sus momentos más exaltados, quedaba sometido a una estricta disciplina intelectual antes de volcarse en el arte, y no era el menor elemento en sus obras de creación aquel esfuerzo incesante para entender y coordinar los mezclados hilos de la imaginación. El proceso que transformó las vastas visiones de Esquilo en la *Orestiada* ha sido determinado de un extremo a otro por el estricto deseo de decir la verdad y de mostrarla mediante personajes que fueran criaturas humanas reconocibles.

La literatura griega se produjo en una sociedad singularmente homogénea, y los escritores griegos casi se dirigen a una conciencia común. Si esto limita el ámbito de sus tópicos e ideas, multiplica en cambio su vigor. No tienen que gastar tiempo en explicaciones, ni molestarse en preparar a sus auditorios para novedades o paradojas. Dan por conocido todo un sistema de valores, y sus obras muestran aquella plenitud que sólo es posible cuando el escritor es uno con su época, cuando puede trabajar confiadamente sobre un panorama aceptado de las cosas y entresacar de él nuevas imágenes. Así como Dante debe la mitad de su poder a la cultura medieval que informa su obra, así los escritores griegos deben la firmeza de su trazo a una civilización que los hizo ser lo que eran y con la cual todos se identifican.

De suerte que, en último análisis, la grandeza de la literatura griega se confunde con la grandeza de la civilización griega. En esta literatura, mucho más que

en los vestigios de la pintura y de la escultura griegas, nos sentimos en contacto íntimo con aquellos hombres a quienes los griegos honraron como sus intérpretes inspirados y como encarnación de cuanto había de mejor en ellos mismos. De aquí su valor para la posteridad, de aquí su plenitud y magnificencia. Su intuición, su ataque directo, su sentimiento infalible de los verdaderos valores de la vida y su sincero empeño por encontrarlos, hacen que la literatura griega haya venido a ser parte integrante en la vida espiritual del mundo. Pero hay todavía algo más elevado y más sagrado: aquel estilo infalible conformado en la disciplina secreta de un paisaje en que todo es contorno nítido y luz brillante; aquella capacidad de concentrarse en el objeto de sus reflexiones apasionadas hasta que tal objeto cobra existencia por sí mismo; aquella majestuosa armonía de un lenguaje en que las palabras aparecen perpetuamente remoldeadas en nuevas y encantadoras formas. El espíritu que respiran estas palabras es el de un pueblo que creía en la dignidad del hombre y manifestaba tal creencia en cuanto escribía. Merced a su literatura, los griegos todavía están vivos. En ella confesaron su orgullo y su melancolía, su gozo y sus humillaciones ocasionales. Aquellas palabras conservan aún toda su juventud: aquellos pensamientos, todo su vigor. ¿Cómo lo lograron los griegos? No lo sabemos. Por algo eran los griegos.

BIBLIOGRAFÍA

General

Gilbert Murray: *Ancient Greek literature* (hay traducción española).
R. W. Livingstone: *The Greek genius and its meaning to us.*
F. R. Earp: *The way of the Greeks.*
J. A. Symonds: *The Greek poets.*
W. Jaeger: *Paideia* (Fondo de Cultura Económica, México).
A. Reyes: *La crítica en la edad ateniense* (El Colegio de México).

Capítulo I

A. Lang: *The world of Homer.*
Gilbert Murray: *The rise of the Greek epic.*
C. M. Bowra: *Tradition and design in the Iliad.*
G. Finsler: *La poesía homérica* (Labor, Barcelona).
J. A. Scott: *The unity of Homer.*
M. P. Nilsson: *Homer and Mycenae.*
W. Leaf: *Homer and history.*
W. J. Woodhouse: *The composition of Homer's Odyssey.*
A. R. Burn: *The world of Hesiod.*

Capítulo II

C. M. Bowra: *Greek lyric poetry.*
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Sappho und Simonides.*
A. Weigall: *Sappho de Lesbos* (Payot).
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Pindaros.*
A. Hauvette: *Archiloque: sa vie et ses œuvres.*

Capítulo III

F. Nietzsche: *Los orígenes de la tragedia* (Aguilar, Madrid).
A. W. Pickard-Cambridge: *Dithyramb, tragedy and comedy.*
H. D. F. Kitto: *Greek tragedy.*
Hontanar: *Lecciones sobre Esquilo* (Mosca, Montevideo).
Gilbert Murray: *Æschylus.*
M. R. Lida: *Introducción al teatro de Sófocles* (Losada, Buenos Aires).
T. B. L. Webster: *Sophocles.*
C. M. Bowra: *Sophoclean tragedy.*
Gilbert Murray: *Eurípides y su época* (Fondo de Cultura Económica, México).

Capítulo IV

J. B. Bury: *The ancient Greek historians.*
J. E. Powell: *The history of Herodotus.*
A. Hauvette: *Hérodote.*
F. M. Cornford: *Thucydides Mythistoricus.*
C. N. Cochrane: *Thucydides and the science of history.*
J. H. Finley: *Thucydides.*

Capítulo V

A. Couat: *Aristophane.*
Gilbert Murray: *Aristophanes.*
G. Norwood: *Greek comedy.*

Capítulo VI

Los presocráticos (El Colegio de México).
A. E. Taylor: *Greek Philosophy, Thales to Plato.*

G. C. Field: *Plato and his contemporaries.*
U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Platon.*
W. Jaeger: *Aristóteles* (Fondo de Cultura Económica, México).
S. H. Butcher: *The Poetics of Aristotle.*
I. Bywater: *Aristotle and the art of poetry.*
E. E. Sikes: *Greek literary criticism.*

Capítulo VII

J. F. Dobson: *The Greek orators.*
R. C. Jebb: *The Greek orators.*
F. Blass: *Die attische Beredsamkeit.*
W. Jaeger: *Demóstenes* (Fondo de Cultura Económica, México).
A. W. Pickard-Cambridge: *Demosthenes.*

Capítulo VIII

U. von Wilamowitz-Moellendorff: *Hellenistische Dichtung.*
A. Couat: *Alexandrian poetry.*
E. Cahen: *Callimaque et son œuvre poétique.*
J. W. Mackail: *Select epigrams from the Greek Anthology.*
F. A. Wright: *A history of later Greek literature.*

ÍNDICE DE NOMBRES

ÍNDICE DE ILUSTRACIONES

ÍNDICE GENERAL

Este libro se terminó de imprimir el día 30 de noviembre de 1958, en los talleres de Gráfica Panamericana, S. de R. L., Parroquia y Nicolás San Juan, México 12, D. F. De él se tiraron 10,000 ejemplares, y en su composición se utilizaron tipos Electra 9:10 y 7:8 ptos. Se encuadernó en Encuadernación Suari, S. A., Golfo de California, 32. La edición estuvo bajo el cuidado de *Jasmin Reuter.*

BREVIARIOS PUBLICADOS

1. C. M. Bowra: *Historia de la literatura griega.*
2. A. S. Turberville: *La Inquisición española.*
3. Harold Nicolson: *La diplomacia.*
4. Robert G. Escarpit: *Historia de la literatura francesa.*
5. Norman H. Baynes: *El imperio bizantino.*
6. Adolfo Salazar: *La danza y el ballet.*
7. Gilbert Murray: *Eurípides y su época.*
8. L. C. Dunn y Th. Dobzhansky: *Herencia, raza y sociedad.*
9. Juan de la Encina: *La pintura italiana del Renacimiento.*
10. Martin Buber: *¿Qué es el hombre?*
11. W. Szilasi: *¿Qué es la ciencia?*
12. José Luis Romero: *La Edad Media.*
13. Clyde Kluckhohn: *Antropología.*
14. H. H. Read: *Geología.*
15. Bertrand Russell: *Autoridad e individuo.*
16. I. M. Bochenski: *La filosofía actual.*
17. Héctor Velarde: *Historia de la arquitectura.*
18. E. Weilenmann: *El mundo de los sueños.*
19. F. D. Ommanney: *El océano.*
20. Norberto Bobbio: *El existencialismo.*
21. Herman Nohl: *Antropología pedagógica.*
22. Pascual Jordan: *La física del siglo xx.*
23. Nathaniel Micklem: *La religión.*
24. Levin L. Schücking: *El gusto literario.*
25. T. S. Ashton: *La revolución industrial.*
26. Adolfo Salazar: *La música.*
27. Viktor E. Frankl: *Psicoanálisis y existencialismo.*
28. Wing-Tsit Chan, George P. Conger, Junjiro Takakusu, Daisetz-Teitaro Suzuki, Shunzo Sakamaki: *Filosofía del Oriente.*
29. Georges Sadoul: *El cine.*
30. L. Carrington Goodrich: *Historia del pueblo chino.*
31. J. N. Forkel: *Juan Sebastián Bach.*
32. Maurice Halbwachs: *Las clases sociales.*
33. Agustín Millares Carlo: *Historia de la literatura latina.*
34. Jean Wahl: *Introducción a la filosofía.*
35. Sir John L. Myres: *El amanecer de la historia.*
36. George Soule: *Introducción a la economía contemporánea.*
37. A. Houghton Brodrick: *La pintura prehistórica.*
38. R. H. Barrow: *Los romanos.*

39. E. F. Carritt: *Introducción a la estética.*
40. Ernst Cassirer: *Las ciencias de la cultura.*
41. Johannes Pfeiffer: *La poesía.*
42. Gustav Radbruch: *Introducción a la filosofía del derecho.*
43. G. Macaulay Trevelyan: *La revolución inglesa.*
44. E. C. Titchmarsch: *Esquema de la matemática actual.*
45. G. Baty y R. Chavance: *El arte teatral.*
46. John Middleton Murry: *El estilo literario.*
47. Clara Thompson: *El psicoanálisis.*
48. Juan de la Encina: *La pintura española.*
49. D. G. Hogarth: *El antiguo Oriente.*
50. Wilhelm Dilthey: *Historia de la filosofía.*
51. E. Troeltsch: *El protestantismo y el mundo moderno.*
52. Harold J. Laski: *Los sindicatos en la nueva sociedad.*
53. Jorge Luis Borges: *Antiguas literaturas germánicas.*
54. W. H. Hadow: *Ricardo Wagner.*
55. Bertrand Russell: *Religión y ciencia.*
56. Julio Torri: *La literatura española.*
57. P. Vinogradoff: *Introducción al Derecho.*
58. H. A. R. Gibb: *El mahometismo.*
59. Émile Mâle: *El arte religioso.*
60. J. H. Parry: *Europa y la expansión del mundo.*
61. G. J. Whitrow: *La estructura del Universo.*
62. W. Arthur Lewis: *La planeación económica.*
63. Albert Schweitzer: *El pensamiento de la India.*
64. Marc Bloch: *Introducción a la historia.*
65. Jorge Romero Brest: *La pintura europea contemporánea (1900-1950).*
66. Jorge L. Tamayo: *Geografía de América.*
67. Morris R. Cohen: *Introducción a la lógica.*
68. Juan Carlos Paz: *La música en los Estados Unidos.*
69. Heinz Woltereck: *La vida inverosímil.*
70. Herman Nohl: *Introducción a la ética.*
71. Antonio Ramos-Oliveira: *Historia social y política de Alemania (1800-1950).*
72. Max Steinitzer: *Beethoven.*
73. Henri Peyre: *¿Qué es el clasicismo?*
74. Erich Fromm: *Ética y psicoanálisis.*
75. C. Leonard Woolley: *Ur, la ciudad de los caldeos.*
76. S. Serrano Poncela: *El pensamiento de Unamuno.*
77. Karl Jaspers: *La filosofía.*
78. Jacques y François Gall: *La pintura galante francesa.*
79. Heinrich Straumann: *La literatura norteamericana (siglo xx).*
80. Wilhelm Worringer: *Abstracción y naturaleza.*
81. Harold J. Laski: *El liberalismo europeo.*
82. Werner Wolff: *Introducción a la psicología.*
83. Eduard May: *Filosofía natural.*

84. Sir James Jeans: *Historia de la física.*
85. L. Lavalle: *Introducción a la ontología.*
86. John A. Wilson: *La cultura egipcia.*
87. Gustav Barthel: *Historia del arte alemán.*
88. W. K. C. Guthrie: *Los filósofos griegos.*
89. Enrique Anderson Imbert: *Historia de la literatura hispanoamericana.*
90. Gustavo Pittaluga: *Temperamento, carácter y personalidad.*
91. Tibor Mende: *La India contemporánea.*
92. V. Gordon Childe: *Los orígenes de la civilización.*
93. Ferdinand Zweig: *El pensamiento económico y su perspectiva histórica.*
94. Paul Vignaux: *El pensamiento en la Edad Media.*
95. Paul Westheim: *El grabado en madera.*
96. Edward Sapir: *El lenguaje.*
97. H. y H. A. Frankfort, J. A. Wilson y T. Jacobsen: *El pensamiento prefilosófico. I Egipto y Mesopotamia.*
98. W. A. Irwin y H. y H. A. Frankfort: *El pensamiento prefilosófico. II Los hebreos.*
99. A. Houghton Brodrick: *La pintura china.*
100. Alfonso Reyes: *Trayectoria de Goethe.*
101. Aaron Copland: *Cómo escuchar la música.*
102. Len Howard: *Los pájaros y su individualidad.*
103. María Zambrano: *El hombre y lo divino.*
104. Martin Buber: *Caminos de Utopía.*
105. Maurice Collis: *Marco Polo.*
106. William J. Entwistle y Eric Gillett: *Historia de la literatura inglesa.*
107. A. Houghton Brodrick: *El hombre prehistórico.*
108. Nicolà Abbagnano: *Introducción al existencialismo.*
109. Georges Sadoul: *Vida de Chaplin.*
110. John A. Hayward: *Historia de la medicina.*
111. B. K. Rattey: *Los hebreos.*
112. Donald Keene: *La literatura japonesa.*
113. Lucien Febvre: *Martín Lutero.*
114. Charles Guignebert: *El cristianismo antiguo.*
115. Bernard Berenson: *Estética e historia en las artes visuales.*
116. G. Gamow: *La investigación del átomo.*
117. Adolfo Salazar: *La música orquestal en el siglo XX.*
118. Giorgio Abetti: *Historia de la astronomía.*
119. Werner Wolff: *Introducción a la psicopatología.*
120. G. R. Crone: *Historia de los mapas.*
121. A. Petrie: *Introducción al estudio de Grecia.*
122. Walter Montenegro: *Introducción a las doctrinas político-económicas.*
123. Edmund J. Webb: *Los nombres de las estrellas.*

124. Edmund Wilson: *Los rollos del Mar Muerto.*
125. Jorge Luis Borges: *Manual de zoología fantástica.*
126. Charles Guignebert: *El cristianismo medieval y moderno.*
127. Herbert Read: *Imagen e idea.*
128. Laurette Séjourné: *Pensamiento y religión en el México antiguo.*
129. G. D. H. Cole: *Introducción a la historia económica. 1750-1950.*
130. Sherwood Taylor: *Los alquimistas.*
131. Jacques y François Gall: *El filibusterismo.*
132. Lincoln Barnett: *El Universo y el doctor Einstein.*
133. Louis Réau: *El arte ruso.*
134. G. Gamow: *En el país de las maravillas. Relatividad y cuantos.*
135. Risieri Frondizi: *¿Qué son los valores?*
136. E. Wageman: *El número, detective.*
137. J. A. C. Brown: *La psicología social en la industria.*
138. L. Cottrell: *El toro de Minos.*

Los *Breviarios* del FONDO DE CULTURA ECONÓMICA constituyen la base de una biblioteca que lleva la universidad al hogar, poniendo al alcance del hombre o la mujer no especializados los grandes temas del conocimiento moderno. Redactados por especialistas de crédito universal, cada uno de estos *Breviarios* es un tratado sumario y completo sobre la materia que anuncia su título; en su conjunto, cuidadosamente planeado, forman esa biblioteca de consulta y orientación que la cultura de nuestro tiempo hace indispensable.

Volumen medio

ARTE

LITERATURA

HISTORIA

RELIGIÓN y FILOSOFÍA

PSICOLOGÍA y CIENCIAS SOCIALES

CIENCIA y TÉCNICA

BREVIARIOS DE LITERATURA

publicados por el

FONDO DE CULTURA ECONÓMICA

1. Bowra, C. M. *Historia de la literatura griega.* 218 páginas.
4. Escarpit, R. G. *Historia de la literatura francesa.* 204 pp.
7. Murray, G. *Eurípides y su época.* 166 pp.
24. Schücking, L. L. *El gusto literario.* 144 pp.
33. Millares Carlo, A. *Historia de la literatura latina.* 254 pp.
41. Pfeiffer, J. *La poesía.* 160 pp.
46. Murry, J. M. *El estilo literario.* 160 pp.
53. Borges, J. L. *Antiguas literaturas germánicas.* 186 páginas.
56. Torri, J. *La literatura española.* 400 pp.
73. Peyre, H. *¿Qué es el clasicismo?* 320 pp.
79. Straumann, H. *La literatura norteamericana en el siglo* XX. 240 pp.
89. Anderson Imbert, E. *Historia de la literatura hispanoamericana.* 432 pp.
96. Sapir, E. *El lenguaje. Introducción al estudio del habla.* 282 pp.
100. Reyes, A. *Trayectoria de Goethe.* 180 pp.
106. Entwistle, W. H. y E. Gillet. *Historia de la literatura inglesa.* 416 pp.
112. Keene, D. *La literatura japonesa.* 144 pp.
125. Borges, J. L. *Manual de zoología fantástica.* 162 páginas.